MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07917882 8

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/chezlesmusiciens00bosc

300 f
3 tomes
f. 808
A
L 13c

ADOLPHE BOSCHOT

CHEZ LES MUSICIENS

(DU XVIII[e] SIÈCLE A NOS JOURS)

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET C[ie], IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE - 6[e]

Tous droits réservés

Il a été tiré de cet ouvrage

25 exemplaires sur papier pur fil des papeteries Lafuma,
à Voiron,
numérotés de 1 à 25.

CHEZ LES MUSICIENS

DU MÊME AUTEUR :

Une Vie romantique (H. Berlioz). 10e édition.
(Ouvrage couronné par l'Académie française.)
(Librairie Plon-Nourrit et Cie.)

L'Histoire d'un Romantique
(Hector Berlioz)
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts et par l'Académie française.)

I. **La Jeunesse d'un Romantique.** (4e édition).
II. **Un Romantique sous Louis-Philippe.** (3e édition).
III. **Le Crépuscule d'un Romantique.** (3e édition).
(Librairie Plon-Nourrit et Cie.)

Le Faust de Berlioz. (Librairie Costallat.)

Poèmes dialogués.
La Crise poétique (1897). Essai de critique
Carnet d'art. (Librairie Bloud.)

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur en 1922.

ADOLPHE BOSCHOT

CHEZ LES MUSICIENS

(DU XVIII[e] SIÈCLE A NOS JOURS)

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET C[ie], IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE - 6[e]

Tous droits réservés

LIBRARY
MAY 18 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

Copyright 1922 by Adolphe Boschot.

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays

A

HENRY SIMOND

AU LECTEUR

Après un concert, les amateurs de musique se plaisent à « échanger leurs impressions ». De fait, ils les échangent bien peu, car chacun garde les siennes. Cela n'arrête guère leurs paroles. Ils veulent dire ce qu'ils ont éprouvé ; bien plus, chacun s'obstine, pour amener les autres à penser comme lui.

Mais ni les mots, ni les idées ne pénètrent dans le domaine mystérieux qui appartient à la musique. Ce qui est vraiment musical *échappe à l'étreinte du verbe. La musique et la parole, aurait dit Pascal, ne sont pas du même* ordre.

Néanmoins la musique ne peut exprimer aucun état d'âme qui n'ait été vécu par un homme (l'auteur) ; cette expression suscite à son tour un état d'âme, peut-être semblable, chez un autre homme (l'auditeur). C'est là ce que Beethoven constatait par son épigraphe fameuse :

« Venue du cœur, puisse-t-elle retourner au cœur! »

Chaque musique reflète celui qui la composa. Par elle, il se manifeste, il extériorise un état intérieur, il s'exprime. Musique et compositeur, ainsi solidaires, on peut essayer de les mieux comprendre et de les expliquer l'un par l'autre.

Ce livre tente de le faire. J'ai essayé de caractériser les œuvres, et surtout celles que j'aimais. Pour mieux les connaître, je me suis aidé de ce qu'on peut savoir sur leur origine, sur la vie, la pensée et l'âme même de leurs auteurs.

Pour les deux ou trois derniers siècles, l'histoire de l'art est établie avec quelque détail : on peut indiquer parfois ce que fut la réalité intérieure, crise sentimentale, habitude intellectuelle ou croyance, dont une œuvre musicale porte le reflet. On réduit ainsi, dans les commentaires, la part d'interprétation ou de conjecture. On utilise des documents contrôlés, qui fournissent une part de certitude lorsqu'on les emploie avec tact. On s'évade enfin des mirages de la fantaisie, de l'esthétique, du philosophisme, de la critique oratoire, brillante et vide ; on se rapproche des réalités précises et consistantes de la biographie.

Par exemple, un opéra ou une symphonie de Mozart peuvent être éclairés par les lettres du maître à sa famille. Une symphonie de Méhul, dont le plan et l'instrumentation sont tout de suite appréciés, contient aussi une réalité qu'il faut savoir entendre, et qu'elle suggère d'ailleurs d'une façon discrète et involontaire : c'est l'âme même de Méhul. Afin d'évoquer cette âme, jadis un portraitiste aurait fait un pastel ou un médaillon à la gouache : pourquoi ne

pas essayer d'écrire, en s'inspirant des documents, un portrait de ce bon maître? Ainsi le lecteur, peut-être, verra sourire l'âme charmante, qui chante aussi dans la symphonie de Méhul.

Voilà pourquoi ce livre a pour titre Chez les Musiciens. *J'essaie de pénétrer non seulement chez eux, mais dans leur cœur, où s'est formée leur musique.*

Parmi de nombreuses pages, écrites au jour le jour, j'ai gardé seulement celles qui semblaient entrer le mieux dans l'intimité des auteurs. En toutes choses, il y a du déchet : chaque croquis ne saisit pas un aspect du réel avec une exactitude ou une nouveauté dignes d'intérêt. D'autre part, un aspect fugitif est parfois trop peu évocateur ou caractéristique, pour que sa notation mérite d'être conservée. Enfin certaines œuvres ou certains auteurs sont si connus, ils ont été le motif de si copieuses études, qu'ils ne laissent guère de nouveaux détails à glaner. Par exemple Beethoven, toujours actuel et qui occupe, à juste titre, une place dominatrice sur les programmes de nos concerts, — Beethoven ne fournit ici que quelques pages. En revanche Mozart, moins joué, encore dédaigné, est l'occasion de pages plus abondantes : puissent-elles contribuer, humblement, à entretenir, à raviver le culte de Mozart !

J'ai tenu à reproduire plusieurs chroniques sur des musiciens allemands, postérieurs à Wagner. Il ne me déplaît pas d'avoir ressenti, plus de dix ans avant la guerre mondiale, que la musique post-wagnérienne d'Outre-Rhin était souvent une expression de la barbarie pangermaniste. Alors, les Doctoren *rejetaient l'œuvre d'un Schumann et la traitaient*

de musiquette *; mais ils applaudissaient à l'hystérie de* Salomé *ou à la* délikatesse *de la* Veuve joyeuse. *Alors beaucoup de Français, surtout s'ils se proposaient d'être des « intellectuels », avaient une aveugle admiration pour tout ce qui paraissait en Allemagne et portait la marque munichoise du* modern style. *Essayait-on de leur ouvrir les yeux et les oreilles, aussitôt on recevait un ballot d'aimables épithètes : patriotard, réactionnaire, nationaliste, pompier... Hélas, les événements qui ont éclaté en août 1914, et dont la répercussion n'est pas près de s'éteindre, ont apporté un jour bien cruel sur la mentalité non pas allemande mais* boche, *pangermaniste, kolossale, katastrophale.*

J'ai donc eu, et j'ai encore, des antipathies et des préférences. Dois-je m'en excuser ?... Mais qui donc pourra jamais atteindre à l'irréelle perfection de l'historien rêvé par ce rêveur de Fénelon : comment « n'être d'aucun temps ni d'aucun pays » ?

Tous les arts, et la musique plus tyranniquement que les autres, sont perçus à travers les sensations de chaque homme :

— « *Vous n'aimez pas la* Symphonie Pastorale, *s'écriait Berlioz. Quant à moi, je l'aime jusqu'à l'adorer. Comment vous prouver que vous avez tort et que j'ai raison ?... Que faire à cela ?... Rien... C'est terrible !* »

Berlioz, une fois de plus, exagérait. Évidemment on ne peut rien sur un contradicteur que les passions, les intérêts ou les habitudes, et surtout le manque

de culture, rendent irréductible. Ainsi un ingénieur, à qui je montrais une lettre manuscrite de Flaubert, m'interrompait :

— En quoi Flaubert est-il supérieur à Hector Malot ?...

— Je me récriai. Nous discutâmes : au bout d'une heure, je n'avais rien obtenu. Mais, au lieu de parler à deux, si nous avions été vingt ou trente, la vérité aurait été proclamée, d'acclamation.

Car il existe une opinion générale, une résultante. *Celle-ci ne se manifeste pas seulement par l'opinion de quelques contemporains, plus ou moins éclairés ; elle prend son origine dans l'opinion de tous les vrais amateurs d'autrefois, dans l'opinion et la conviction des maîtres eux-mêmes. « L'humanité est faite de plus de morts que de vivants », disait un philosophe, dont c'est là peut-être la plus belle pensée. En littérature, en art, et même en musique, il y a une vérité, une beauté, une nécessité, une norme, qui résulte de toutes les grandes œuvres. Nos plus illustres contemporains eux-mêmes proclameraient que la richesse du patrimoine musical est surtout faite des chefs-d'œuvre consacrés.*

Cela n'entraîne pas, évidemment, à être hostile aux œuvres nouvelles. Les maîtres d'autrefois ont été nouveaux à leur jour, et incompris, parfois bafoués. Donc l'indulgence, ou plutôt une compréhensive et active bonté est un des devoirs du critique. Le dénigrement est une forme de la sottise ou de l'envie ; l'intelligence ne va pas sans l'amour. Au lieu de se laisser égarer par les défauts d'une œuvre, même s'ils semblent évidents, il est plus fécond et

plus difficile de chercher à deviner ce qui aspire à la beauté et deviendra peut-être une forme viable, dans l'art qui s'élabore pour l'avenir.

Parmi les compositeurs d'aujourd'hui, parmi les interprètes encore vivants, parmi les questions actuelles dont dépend le sort de la musique, je me suis efforcé d'attirer l'attention sur ce qui me paraît le mieux servir la cause de l'art et contribuer à la profonde culture humaine. Notre époque, après le cataclysme de la guerre, est singulièrement dure pour tous ceux, savants, littérateurs ou artistes, qui travaillent moins pour leur intérêt personnel que pour le culte de l'idéal. Les conditions actuelles de la vie tendent à les éliminer. Il faut donc les entourer d'affection et de reconnaissance, si l'on préfère la culture française à la barbarie qui nous menace.

A. B.

1922.

CHEZ LES MUSICIENS

XVIII[e] ET XIX[e] SIÈCLES

MOZART

Il dénonce notre barbarie.

Le nom seul de Mozart, selon la manière dont chacun le dit, est comme une pierre de touche où peut être éprouvé le goût musical de chacun. Aimez-vous Mozart, le connaissez-vous, êtes-vous habitué à vivre dans l'enchantement de sa musique ? Avez-vous laissé votre âme se purifier à la clarté de cette âme surnaturelle ?

Voilà les questions essentielles, primordiales, auxquelles il faudrait répondre avant de parler musique. Car enfin ce maître apporte une telle révélation de la beauté, qu'il faut bien convenir de ceci : il y a les hommes que sa grâce a touchés, et il y a ceux qui sont encore dans les ténèbres.

Depuis Mozart, aucun grand génie musical qui ne se soit prosterné devant lui. Ceux qui semblent s'en être le plus éloignés, se sont souvent tournés

vers ce flambeau radieux et inaltérable. Schumann écrivait que dans telle symphonie « toutes les notes étaient d'or ». Wagner, dès 1840, montrait que la *Flûte enchantée* marquait, avec le *Freischütz*, l'origine du drame lyrique allemand. Berlioz, quand enfin la véritable *Flûte enchantée* lui fut révélée, s'écriait : « Avec cette œuvre, on est au bord de l'infini !... »

Ah ! comme nous aurions tous besoin de découvrir enfin Mozart ! Plus que tout autre génie, il est la source jaillissante où nous pourrions nous purifier. Nos défauts ou nos vices intellectuels, notre *modernisme* esthétique, notre goût pour ce qui est rare, étranger, séduisant, faussement brillant ; notre facilité d'admirer ce qui est déclamatoire, emphatique, *kolossal*, boursouflé et soufflé, bourré d'une *deutsche Brei*, c'est-à-dire d'une indigeste charcuterie philosophique ; — cette dépravation, que nous devons à nos snobs et à nos esthètes internationaux et qui nous permet de supporter une *Salomé* de Salpêtrière, atteinte d'hystérie et appelant la douche ; — cette dégénérescence, qu'un nouveau Wagner flétrirait par un nouveau *Judaïsme dans la musique*, — vraiment, toute cette corruption moderne ne peut trouver de guérisseur plus doux et plus efficace que Mozart le purificateur. Son génie est un rayonnement. Comme la lumière, il engendre la vie et la beauté. Et l'on pense à l'admirable mythe d'Apollon : pour les Grecs, Phoibos, dieu du jour, était le Musagète et le Sôter, le guide des Muses et le guérisseur.

Oui, Mozart pourrait nous guérir tous de ce béotisme, de ce désordre intellectuel qui sent le *primaire*, le parvenu arrogant, le Caliban démocratique, mal décrassé, et qui se gave ou s'étourdit avec n'importe quoi.

Il fallait en venir jusqu'à nos jours, où notre soi-disant culture oscille entre le pédantisme des uns et le maniérisme déliquescent des autres, pour voir les *avancés* tourner le dos à Mozart.

Faut-il s'en émouvoir ?... Cela passera : toutes les modes passent. Et l'on revient à la Beauté, qui est immortelle.

Le public, d'ailleurs, le vrai public qui échappe aux mots d'ordre des coteries, ne demande qu'à suivre son plaisir, c'est-à-dire à entendre du Mozart. Parfois, aux concerts du dimanche, une composition de lui se fait applaudir par la foule reconnaissante, — et puis nos esthètes, à la sortie, déclament contre le maître qui est leur propre condamnation. Rien n'est plus naturel. C'est ainsi que certains peintres, qui font hurler les couleurs dans des contours informes, décrètent que les chefs-d'œuvre des musées ne sont que des vétustes croûtes.

Dans l'anarchie où nous vivons, qui est commune à la politique et aux beaux-arts parce que nous portons cette anarchie en nous-mêmes, — dans cette crise où l'âme française doit rejeter les éléments de trouble que lui apportent des étrangers ou des demi-Français, nul maître, mieux que lui, ne peut réveiller le goût de la clarté et de l'eurythmie, de l'harmonieuse fusion de l'expres-

sion et de la beauté. Entretenir le culte de ce maître souriant et profond, de ce maître parfait, voilà le devoir primordial et constant du critique.

Car la vraie critique, ce n'est pas de critiquer. La vraie critique, c'est de signaler la beauté, et d'inviter à l'aimer. Il faut donc prêcher, sans cesse, le culte de Mozart.

Le culte de Mozart.

Depuis plus d'un siècle, le nom de Mozart est entouré d'une gloire radieuse. Mais son œuvre est négligée, méconnue, même des musiciens professionnels et des dilettantes. A part quelque vingt compositions, rejouées sans cesse et dont on s'habitue peu à peu à ne plus sentir toute la beauté, l'œuvre immense du plus pur et du plus fécond des maîtres est reléguée dans le plus injuste des oublis.

Pourtant, dès qu'on s'approche d'elle, dès que l'on commence à la comprendre et à l'aimer, on est sollicité par un charme inconnu, irrésistible. On avance comme dans un paysage enchanté : les feuillages bruissent sous la caresse de la lumière, les fleurs s'ouvrent, et l'on respire une telle douceur, une telle suavité, qu'on pense malgré soi aux sources, aux clairières et aux bois d'oliviers que les anciens consacraient aux Nymphes et aux Muses. Mozart transfigure tout ce qu'il touche. Le monde idéal que suggère sa musique ressemble encore à ce que nous connaissons des hommes et

des choses ; tous les sentiments y revivent, mais ils sont divinisés par la Beauté.

Or cette œuvre est inconnue.

En vain quelques historiens, pieusement, ont voué à l'étude du maître le labeur de toute leur vie : on continue à ignorer des ouvrages capitaux de Mozart et à le juger d'après des œuvrettes de second plan. Il y a plus. Pour la commodité des théâtres ou des concerts, on découpe, on dépèce, on ravaude et on galvaude, sans vergogne, des œuvres conçues avec une unité intérieure que les Grecs eux-mêmes eussent admirée.

Mais ce n'est ni l'harmonieuse disposition de ces œuvres, sereines et eurythmiques comme une fresque de Raphaël, ni leur variété ou leur hardiesse, qui au théâtre notamment ne peuvent être comparées qu'à la fantaisie lyrique de Shakespeare, — ce n'est aucune des qualités de l'art, ni aucun des enchantements du génie qui font surtout aimer l'œuvre de Mozart : on l'aime, comme nulle autre création humaine ne peut être aimée ; plus qu'aucune autre, elle semble une révélation déjà divine.

Elle est si pure, si absolue, qu'elle semble supérieure à tout ce qui est de l'intelligence. Celle-ci n'a que des vues fragmentaires, successives, relatives : la musique de Mozart est pénétrée de la lumière de l'absolu.

Aussi, créateur d'âmes vraiment vivantes dans son théâtre, il n'a pas eu besoin de se commenter, comme le fera Wagner. Il n'a pas pris la peine, bien étrange, et bien étrangère à la musique, de

plaquer par l'extérieur toute une armature de concepts abstraits ou de divagations; il n'a jamais cherché à faire parler de ses intentions de penseur, ni de ses idées de mythologue ou d'esthéticien, ce qui dispense parfois d'écouter, de comprendre et d'aimer la musique même.

Il ne se propose pas non plus de s'adresser aux sens. Il ne donne pas, comme Wagner et ses successeurs, cette exaltation nerveuse qui engendre, chez l'auditeur contemporain, trop souvent neurasthénique et anémié, non pas un véritable désir d'action et de vie nouvelle, mais un tumultueux bouillonnement d'idées vagues, boursouflées et qu'on décore du nom de philosophie ou d'esthétique. Aussi bien, la formidable et vaine montagne de livres, remplis de la logomachie wagnérienne, ne témoigne-t-elle pas de ce phénomène morbide?

La musique de Mozart est au contraire une révélation harmonieuse et parfaite. A vivre près d'elle, à vivre d'elle, on en comprend peu à peu toute la surnaturelle beauté. On se pénètre à la fois de douceur et de force. L'âme se dégage enfin de ce qui l'appesantissait et la mêlait trop intimement à la laideur et la souffrance ; elle s'évade déjà de ses limites trop étroites, trop humaines; déjà elle se sent devenir assez forte et sereine pour accueillir les heures diverses avec l'indulgence et le pardon que rien ne lasse, avec un sourire qui reste bon, même parmi les larmes.

L'âme de Mozart fut ainsi.

Sa vie ne fut guère plus longue que l'adoles-

cence et la jeunesse des autres hommes. Pourtant il connut l'amour et la douleur. L'histoire de son génie est pénétrée de souffrance et de misère. Son cadavre même est resté introuvable dans la fosse commune de Vienne...

Et malgré tout, son œuvre n'est que douceur et bonté ; la tristesse et les pleurs, qu'on y voit poindre çà et là, font penser aux larmes et à la douleur des anciens dieux : ils souffraient parfois des passions humaines, mais ils étaient toujours sûrs de pouvoir remonter dans l'empyrée auguste. Le récit de leurs épreuves passagères garde toujours un reflet de leur éternelle sérénité.

Mozart et « l'Enlèvement au Sérail ».

On déclare volontiers : « Mozart, c'est la musique même. » Et cette formule, ou telle autre, dispense de s'occuper des œuvres de Mozart. Sur quelque six cents compositions, combien les amateurs en connaissent-ils ? Trois ou quatre opéras, une dizaine de quatuors ou trios et autant de sonates, les trois symphonies de 1788 (mi bémol, sol mineur et « *Jupiter* »), et c'est tout, à peu de chose près.

Pour moi, un culte fervent, dont l'origine remonte à mon enfance, m'a rapproché naguère (ou jadis, car il y a déjà quelque vingt-cinq ans) de Teodor de Wyzewa. Pendant des années, combien de soirs avons-nous vécu en Mozart ! Mon ami si regretté, qui devait écrire (avec M. de Saint-Foix)

un admirable ouvrage sur la jeunesse du musicien, avait l'érudition la plus complète, et surtout une véritable divination mozartienne. Nous fondâmes même une *Société-Mozart*, qui donna des concerts et des conférences pendant trois hivers... Les années passèrent... mais je puis avouer que rien, pas même la guerre et un séjour prolongé dans les tranchées, pas même le labeur du critique musical et l'audition de musiques parfois sans musique, — rien n'a pu altérer mon culte pour Mozart.

Certes Mozart même, qui fut l'intelligence la plus lucide et l'artiste le plus ouvert à toutes les formes de son art, ne permet pas d'être injuste à l'égard des autres grands maîtres. Partout où il y avait de la musique, il la sentait (et volontiers il l'incorporait à la sienne). Mais aucun autre génie selon nous, n'a fait de la musique un art aussi expressif, aussi souple, aussi tendre et aussi pénétré de lumière. Nul, autant que lui, n'a donné à la musique une beauté, une perfection et une *surnaturelle facilité* qui semblent affirmer une essence divine. Chez Mozart, tout ce qui est de l'homme est exprimé, mais cette expression même aspire et atteint à un *ordre supérieur*. Et l'on pourrait dire, dans le langage mystique de Pascal, que la musique de Mozart participe aux trois *ordres* et les réunit : celui des corps, celui des esprits, et l'ordre surnaturel de la grâce.

Aussi doit-on prendre un plaisir d'une qualité unique, lorsqu'on entend une œuvre de Mozart : même si ce n'est pas une de ses plus accomplies,

on y respire encore un génie qui transfigure tout ce qu'il touche.

L'*Enlèvement au Sérail* est une pièce légère, rapide, un peu improvisée, mêlée de paroles et de musique, — un opéra-bouffe, ou mieux, une opérette, et une *opérette viennoise*, — la première en date peut-être, mais sûrement la première de toute autre façon.

A Vienne, vers 1780, tout était prêt pour la naissance du *Singspiel*, ou opérette. Nos anciens opéras-comiques français, alors tout récents, y connaissaient la plus grande vogue ; la faveur de la Cour et de Joseph II s'attachait tellement aux pièces où le chant alternait avec les paroles, que les acteurs de comédie, même sans voix, s'efforçaient de chanter quelques couplets.

Mozart aspirait alors, malgré les embûches de Salieri, à se faire une situation un peu indépendante. Il voulait aussi épouser sa chère Constance. Un livret aimable, une gentille *turquerie*, lui fut proposé : tout de suite, en deux mois, il improvisa, grâce aux merveilleuses ressources de son génie et à sa clairvoyance infaillible, des airs, duos et ensembles, étroitement appropriés aux ressources du théâtre de la Cour et aux qualités propres de chaque acteur. A peine écrit, chaque fragment suscitait l'enthousiasme. L'œuvre complète attendit néanmoins jusqu'au 12 juillet 1782 ; elle eut un succès contesté ; mais bientôt, hors de Vienne, elle se répandit triomphalement.

Cet « amusement de Cour », cette pièce de cir-

constance, innovait néanmoins dans l'emploi théâtral et comique de la musique véritable : malgré son apparence légère, l'*Enlèvement* marque une date importante dans l'histoire du théâtre musical. Un autre novateur, Weber, le romantique auteur du *Freischütz*, ne s'y est pas trompé. Plus qu'*Idoménée*, l'*Enlèvement* est « l'éclosion » du génie théâtral de Mozart. Certes, les *Noces*, *Don Juan* ou *la Flûte*, auront des beautés d'un autre ordre. Mais, au théâtre, la révélation mozartienne éclate avec l'*Enlèvement*.

Et pourtant, c'était là une œuvre peu développée, morcelée, fantaisiste, presque bouffe ; — c'était une turquerie de paravent.

Faut-il rappeler le sujet ? Il tient en quelques mots, et l'on dirait presque le scénario d'un « conte philosophique ».

Une jeune fille et sa suivante sont tombées au pouvoir d'un pacha. Il les place dans son sérail. Mais, comme il est philosophe malgré sa jeunesse, il les respecte l'une et même l'autre. Il soupire, pour gagner le cœur de Constance. Et son homme de confiance, le gros et jovial Osmin, soupire aussi, à sa manière (et elle est bouffe), pour obtenir le cœur de la suivante. Voilà donc des Turcs bien policés, bien *sensibles*, et qui ont dû lire plus d'un roman français du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles.

Or, Constance avait un fiancé, Belmont, et celui-ci la recherche. Il se fait passer pour architecte, est introduit chez le pacha, aperçoit Constance, lui parle, et prépare un enlèvement. Mais

le gros Osmin, qui a feint d'être ivre pour mieux les épier, les fait saisir : les voici donc enchaînés, prêts à être pendus.

N'oublions pas que le pacha est sensible et philosophe. Il s'attendrit en voyant l'amour de Constance et de Belmont : il leur fait grâce : « Allez dire en Occident qu'un Oriental fut magnanime ! »

Cette petite turquerie, qui en vaut une autre, plaisait beaucoup à Mozart. Elle était pour lui un excellent prétexte à musique, d'abord pour des raisons extérieures : emploi d'un petit orchestre, appelé *turc* (cymbales, tambour, triangles, fifres...), rôle bouffe d'Osmin, effets comiques et contrastes entre le parlé et la musique... Mais surtout elle touchait Mozart, elle l'émouvait et l'inspirait, pour des raisons personnelles et profondes.

Il eut toujours le respect, la religion de l'amour. Nous ne devons plus croire les calomnies inventées plus tard par sa veuve, la plus insignifiante des femmes, — calomnies que le second mari de la veuve Mozart, le bellâtre et prétentieux Nissen, consigna aigrement, sottement, dans un gros livre consacré à son « prédécesseur ». Un détail, dès la première page, juge cet informe bouquin : c'est le portrait gravé comme frontispice. Nissen ne fit pas mettre le portrait de Mozart, mais le sien. Or ce Nissen, qui non seulement était sot mais vaguement diplomate, apparaît constellé de décorations la figure réjouie, bouffie et adipeuse, le ventre rebondi et barré d'un grand cordon. Et pendant qu'il paradait ainsi, en tête d'un livre sur Mozart, le corps du musicien pourrissait égaré dans une

fosse commune, où la veuve l'a peu fait rechercher, et où personne ne l'a jamais retrouvé.

Ne croyons donc plus les calomnies du ménage Mozart-Nissen, fions-nous aux lettres autographes de Mozart, comprenons la tendresse et la pureté qui respirent dans sa musique, et reconnaissons enfin la place souveraine que tenait l'amour dans son intelligence et dans son cœur. Son œuvre suprême, que sera-t-elle ?... La *Flûte enchantée* sera un poème d'amour : le poème de la rédemption de l'âme par l'amour.

Donc, l'*Enlèvement* proposait à Mozart un sujet qui lui agréait. Bien plus, en 1781, il coïncidait avec les préoccupations mêmes de Mozart. Alors, à vingt-cinq ans, fort épris d'une jeune fille qui deviendra son insignifiante épouse, il se débattait dans les difficultés pour arriver à se marier. Il aimait, et il était aveuglé par l'amour... La future belle-mère, gaillarde femme, intrigante et avisée, sans fortune mais avec trois filles à caser, habitait dans une sorte de maison meublée : celle-ci s'appelait *A l'œil de Dieu*.

Pauvre Mozart... En réalité, la belle-mère l'entôlait. Mais toujours il aimera sa femme, sa chère Constance. Dans l'*Enlèvement*, Mozart, encore fiancé, donne à l'héroïne le nom de Constance. Plus tard, sans aigreur mais avec clairvoyance, et toujours avec la tendresse d'un cœur qui reste jeune, — avec cette unique qualité d'âme, qu'un mozartien devine sous le dernier air de l'*Enlèvement*, le « vaudeville » en *fa*, — plus tard, quand il parlera de son mariage, il dira :

— « Ce fut l'enlèvement à l'*œil de Dieu.* »

Dans la partition, les airs, duos, ensembles, sont séparés les uns des autres par du *parlé*. Cette opérette, ce *Singspiel*, a subi l'indiscutable influence de nos vieux et bons opéras-comiques français : à Vienne, tout autant qu'à Paris, Mozart avait appris à les connaître et à les estimer. On sait d'ailleurs qu'il composa des variations pour piano, et même des arrangements en quatuor, sur quelques airs de nos opéras-comiques.

L'étude et la compréhension de l'*Enlèvement* sont singulièrement facilitées par la correspondance de Mozart. Tandis qu'il écrivait à son père, pour obtenir le consentement au mariage avec Constance, le jeune musicien l'intéressait à la composition de l'*Enlèvement* :

— « C'est maintenant ma *passion*, et je n'aurai besoin que de quatre jours pour faire ce qui m'en demandait quinze ordinairement » (traduction de M. de Curzon).

Pour lui, comme le dira plus tard Wagner, l'œuvre théâtrale doit « naître dans la musique ». Et cela précise bien en quoi le théâtre de Mozart diffère de celui de Gluck, et comment, après *Idoménée* qui est encore gluckiste (1780), l'*Enlèvement* est la véritable « éclosion » de Mozart au théâtre.

— « Dans un opéra, écrit-il le 13 octobre 1781, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique... La musique doit régner en souveraine et faire oublier tout le reste. »

Oui, le faire oublier, en le transfigurant : l'expression musicale, préparée, située, précisée par l'action, la mise en scène et les paroles, soudain se substitue à elles toutes, ou plutôt les résume et les incorpore, les transfigure.

Et les lettres de Mozart, au jour le jour, le montrent imaginant une situation, un état psychologique des personnages, et en même temps l'expression musicale. Alors, que fait-il? Il demande au librettiste les préparations scéniques ou les paroles nécessaires à la musique :

— « J'ai entièrement fourni l'idée de cet air au librettiste ; la musique en était déjà complètement terminée, avant qu'il en sût un mot ».

Autre lettre : — « La versification du poème n'est pas des meilleures, mais elle s'est trouvée si bien d'accord avec les idées musicales (qui, *auparavant déjà*, trottaient dans ma tête) que je parierais bien qu'à l'exécution on ne regrettera rien... Les paroles auront été écrites *uniquement pour* la musique. »

Aussi, combien l'œuvre porte nettement la marque de l'intelligence et du génie de Mozart. Rapidité, élégance, tendresse, esprit, finesse ironique, gaieté, verve bouffonne, et partout ce sens de la beauté, de la mesure et de l'eurythmie, ce goût souverain, aisé, cette facilité radieuse et cet air de divine jeunesse, qui n'appartiennent qu'à Mozart. Par exemple, qu'on lise, qu'on relise, et qu'on relise encore la plaisante chanson d'Osmin (presque au début du premier acte), et aussi la mélodie-vaudeville, chantée tour à tour par quatre

personnages (dans le finale du dernier acte). Si l'on sait entendre Mozart et si on l'aime vraiment, on comprendra pourquoi Weber voyait, dans l'*Enlèvement*, une véritable « éclosion ».

Une symphonie écrite en quatre jours.

Ne croyez pas, d'après l'indication du ton (*ut majeur*), que ce soit la symphonie dite *Jupiter*, c'est-à-dire la troisième de l'admirable trilogie symphonique de l'été de 1788. Non, ce n'est qu'une petite œuvre de 1783, et improvisée en quelques jours. Mais elle est des plus intéressantes, si l'on sait comprendre tout ce qu'elle renferme, et la remettre à sa date dans les évolutions si rapides et si prodigieuses de ce génie mobile, malléable, impressionnable et si divinement féminin.

Voyons donc sa vie, dans son « au jour le jour ».

— « Nous logeons à Linz, chez le vieux comte de Thun (écrit alors Mozart). Je ne puis vous dire à quel point on nous comble de politesses dans cette maison. Mardi, 4 novembre, je donnerai ici un concert au théâtre, et *comme je n'ai pris avec moi aucune symphonie, je me suis plongé jusque par-dessus la tête dans la composition d'une nouvelle symphonie qui doit être terminée d'ici là.* »

C'est ainsi qu'il écrit le 31 octobre. Or, il est arrivé de la veille, le 30, — et la symphonie fut exécutée le 4 novembre. Vous avez donc toute liberté pour mépriser un travail aussi hâtif.

Mais, si vous êtes sensible à l'âme et à l'art de

Mozart, quelle merveille prodigieuse, quel épanouissement divin ! Sauf les toutes dernières mesures du finale, où l'on remarque évidemment quelque chose d'écourté, il y a peu d'œuvres peut-être, parmi toutes celles de Mozart, où l'on sente un tel jaillissement d'idées parfaites : expressives, belles, engendrant d'elles-mêmes leur développement, variées, abondantes, tantôt poétiques et tendres, tantôt dramatiques, poignantes, pénétrées d'une mélancolie « moderne » et même romantique, — tantôt pimpantes, vivaces, bondissantes, ironiques... Et tout cela dans un petit cadre, mais où l'exécution est de l'ingéniosité la plus souple, — tout cela, pour un petit orchestre, mais où chaque instrument est traité comme dans la plus parfaite musique de chambre.

— « On ne peut plus écrire comme çà », me disait un excellent musicien. Et, en effet, on ne peut plus. Mais pour une bonne raison : c'est qu'on n'a jamais pu, — sauf Mozart. Car quel autre compositeur eut des idées, un art et un charme d'une telle qualité ?

C'est d'ailleurs durant les années 1782 et 1783 que Mozart prit un des plus actifs contacts avec l'œuvre de Jean Sébastien et d'Emmanuel Bach, et aussi avec l'œuvre de Hændel :

— « Je vous prie (écrit-il à son père, le 10 avril 1782), de m'envoyer les six fugues de Hændel... Tous les dimanches je vais chez le baron van Svieten : on n'y joue que du Hændel et du Bach... Je me fais en ce moment une *collection* des fugues de Bach, aussi bien de celles de Sébastien que

de celles d'Emmanuel et de Friedmann, et aussi de celles de Hændel. »

Aussitôt, nouveau style, nouveaux plans, emploi extraordinairement moderne et dramatique du *fugato*... Et je vous recommande, pour votre plus grand plaisir, trois œuvres qui avoisinent la symphonie de Linz, et la font mieux comprendre : deux *duos*, pour violon et alto, et une fugue pour deux pianos (en *ut mineur*), dont certaines mesures sont pleines des accents les plus modernes, les plus douloureux. Aussi bien, voici qui peut dispenser de tout autre commentaire : afin de mieux étudier cette fugue, Beethoven la copia de sa main.

MONSIGNY

Débuts du genre « opéra-comique », « le Déserteur »[1].

Monsigny, l'auteur du *Déserteur*, est généralement tenu pour l'un des créateurs du genre « opéra-comique ». Cette idée est exacte, mais il faut la préciser.

Qu'est-ce qu'un opéra-comique? Une définition, qui se présente presque d'elle-même, consiste à

1. Dans cette étude j'ai utilisé, entre autres ouvrages, ceux de MM. Cucuel, La Laurencie, P. Lasserre, Ténéo, Tiersot, — et un article de Berlioz (*Débats*, 1843).

répondre : c'est une comédie où les mêmes acteurs chantent et parlent tour à tour.

Cette simple phrase, qui semble bien innocente, contient en germe toute une longue guerre. Une guerre peu sanglante, heureusement, mais qui dura plus d'un siècle.

Sous l'ancien régime, l'Opéra avait le privilège exclusif de représenter, à Paris, des spectacles avec musique. Il tenait fermement à son privilège, il était fort jaloux de marquer, par la musique et par la pompe du spectacle, sa suprématie sur tous les autres théâtres ; il ne tolérait un peu de chant ou de musique sur les autres scènes, qu'avec les réserves les plus expresses, des restrictions toutes draconiennes, et le plus souvent, une redevance. Voilà le fait brutal, inéluctable, la loi, puisque c'était un privilège accordé par le roi, c'est-à-dire l'équivalent légal d'un titre de propriété par lequel la justice peut être saisie et mise en action,— voilà la nécessité permanente qui domine la vie musicale au théâtre sous l'ancien régime : il y aura de la musique à l'Opéra, de par le Roy, mais il n'y en aura pas ailleurs.

Or, il y avait d'autres théâtres, il y avait d'autres musiciens, il y avait des acteurs ou des directeurs qui voulaient faire de la musique, et vivre grâce à elle : d'où la lutte contre l'Opéra.

Mais, sous un régime absolu et qui donne sa faveur (comme tous les régimes) aux cantatrices, danseuses et autres divinités, comment lutter contre l'Opéra ?... On ruse, on transige, on s'ingénie, on plaide contre lui, ou bien on le raille,

on tâche d'ameuter les rieurs contre ce suzerain de la musique, on va même jusqu'à persifler les grands ou le pouvoir royal... Mais c'est un jeu dangereux.

Des comédiens italiens, vers 1660, s'établissent au Palais-Royal : c'est la troupe de Scaramouche, dont les représentations alternent avec celles de Molière. Ce qu'ils jouent est un mélange de prose et vers, de paroles et de chant. Parfois des comédies ; parfois des pièces à tiroirs, où des scènes épisodiques se succèdent sans autre lien que l'actualité du jour, sont déjà l'équivalent de nos modernes revues de fin d'année. Or, l'attrait de semblables fantaisies, c'est d'être satiriques... Et à qui s'attaquent-elles volontiers ? A leur ennemi naturel, c'est-à-dire à l'Opéra. Non seulement elles se servent d'airs populaires, sur lesquels on dispose des paroles de circonstance (et ces airs sont appelés des *vaudevilles*) ; — non seulement elles utilisent quelques airs composés exprès pour elles, — mais encore elles empruntent au répertoire même de l'Opéra, les airs les plus célèbres en leur donnant des paroles moins austères ; et cela c'est ce qu'on appelle alors une *parodie*.

Pour se produire en biaisant avec le draconien privilège, de semblables comédies étaient le résultat d'innombrables intrigues et de tout autres comédies. Mais c'étaient encore les années rayonnantes de Louis XIV : on daignait s'amuser des lazzi des Comédiens Italiens.

Les années passent. Le Roi-Soleil s'assombrit... En 1696, ces bateleurs reçoivent un premier aver-

tissement. Toute l'année ils refrènent leur verve. Mais les voilà qui osent, dans la *Fausse Prude*, railler Mme de Maintenon : au lendemain de la première représentation, ils furent congédiés.

L'esprit n'est pas une chose qu'on supprime en France : traqué ici, il renaît là sous une autre forme. Il y avait alors deux foires, où des acteurs donnaient divers spectacles : l'une, entre Saint-Sulpice et Saint-Germain-des-Prés était la Foire Saint-Germain ; l'autre, à l'emplacement actuel de la gare de l'Est, était la Foire Saint-Laurent. Voilà donc les comédiens de ces deux foires qui reprennent ce que la troupe italienne avait dû interrompre. Et c'est pour eux que Lesage, l'auteur de *Gil Blas*, écrivit tant de comédies, tant d'opéras-comiques. Ses dix volumes de comédies, ont pour titre : *le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique ;* et une curieuse gravure, dans le sixième volume publié en 1730, mérite de nous arrêter. Elle est précisée par la légende suivante, dont il faut méditer tous les termes :

« La Muse de la Comédie rassemble la Poésie, la Musique et la Danse, pour composer ses petits divertissements sous le nom d'Opéra-Comique. »

Ainsi, à cette date sinon auparavant, le genre *opéra-comique* a reçu ses caractéristiques principales. A la suite de la lutte contre l'Opéra, et comme pour être l'antithèse des fastueuses tragédies de Lully (et bientôt de Rameau), il choisit des sujets dans la vie commune, bourgeoise, et non plus dans les aventures empanachées de l'an-

tiquité ou de la mythologie,—il bannit les cérémonieux, les empesés récitatifs, et recourt aux scènes en dialogue parlé, — enfin, il s'essaye, il va s'essayer à faire chanter une musique plus simple, allégée, plus familièrement expressive, où les épisodes accessoires, tels que divertissements, entrées, orages, tempêtes, levers de soleil en crescendo et couchers du même soleil en decrescendo, seront réduits à des proportions plus aimables, — une musique, en un mot, qui ne soit plus celle de la tragédie en perruque, des rois brandissant leur sceptre de bois doré ou des divinités apparaissant derrière des flammes du Bengale, mais bien la musique convenant à des sujets qui semblent pris dans la vie de tous les jours, à des bourgeois de Paris ou à des paysans de la campagne, à un forgeron qui frappe sur son enclume, à des laboureurs revenant des champs, à une jeune bergère que rencontre un gentil seigneur (et vous pensez bien ce qu'ils se disent), ou encore, comme dans le *Tableau du Mariage*, à M. et M^me^ Pépin, qui se disputent tellement que leur fille ne veut plus se marier,... mais elle se mariera tout de même à la fin de la pièce, car, c'est là de l'opéra-comique.

Donc, autour de 1730, le genre opéra-comique était élaboré ; de nombreuses œuvres s'étaient déjà présentées au public. Des auteurs comme Piron, Panard, Le Sage avaient combiné d'excellents livrets... Pour créer des œuvres viables, il ne manquait plus que des compositeurs heureusement doués.

De petites partitions, non sans agrément, avaient été données déjà. Telles, la *Pénélope moderne*, les *Vendanges de Suresnes*, les *Trois cousines*, de Jean-Claude Gilliers ; telle la *Force de l'Amour*, de Mouret ; tels encore les *Pèlerins de la Mecque*, de Philippe-Pierre Saint-Sévin. L'ingénieux librettiste Favart avait connu le succès avec la *Chercheuse d'esprit*, *Annette et Lubin*, le *Coq du village*, et autres « pièces en vaudevilles », mais peu agrémentées de musique qui leur fût propre. Les Comédiens Italiens, qui étaient revenus à Paris peu après la mort de Louis XIV, se partageaient la faveur du public avec les troupes d'opéra-comique de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Laurent. Mais aucune supériorité marquante et durable ne se révélait.

Tout à coup, vers 1750, les événements se précipitent. La *Serva Padrona*, de Pergolèse, donnée sans grand succès en 1746, est reprise à l'Opéra en 1752. Aussitôt on la porte aux nues. Elle était jouée par une troupe d'acteurs de l'Opéra-Comique italien, de l'*Opéra-Buffa*, acteurs qu'on appelle, à Naples ou à Venise, *I Buffi*. A Paris, on imite ce nom en français et les voilà désormais appelés *les Bouffons*. En quelques mois, portés par la vogue, ils montent plus de dix pièces italiennes. On les prône, on les attaque ; à la cour, à la ville, leurs partisans, leurs adversaires forment deux camps irrités, irréductibles. Au théâtre, on se groupe comme pour un combat. Il y a le Coin du Roi, où l'on remarque d'Alembert : de ce côté on tient pour la musique de Rameau. Mais il y a le

Coin de la Reine, où la musique italienne est défendue par Diderot, Grimm, d'Holbach et Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau alors esquissait ou même avait déjà écrit son *Devin du Village*. Aux spectacles des Bouffons, il retrouvait cette même musique qui l'avait déjà enchanté lors de son séjour à Venise. En octobre, il fait représenter le *Devin* à Fontainebleau. Le 1er mars suivant, le *Devin* triomphe à Paris ; et en novembre 1753 Jean-Jacques lance sa claironnante *Lettre sur la musique française*.

Certes, de nos jours, on peut faire de nombreuses réserves sur les idées de cette *Lettre* et aussi sur la valeur musicale du *Devin ;* il n'en reste pas moins incontestable que la *Lettre* eut un retentissement prodigieux, et que le *Devin* connut une longue et glorieuse carrière. Ce sont deux faits importants ; on ne peut les nier ni les négliger. Et tous deux, auprès des musiciens et gens de théâtre et plus encore auprès du public, ils servaient la cause des Bouffons c'est-à-dire de l'Opéra-Comique contre l'Opéra.

L'influence de la musique importée par les Bouffons, et surtout de la *Serva Padrona*, fut considérable sur les opéras-comiques. Elle les incite à se libérer des parodies et des scènes en vaudeville, c'est-à-dire des mélodies prises ailleurs, soit mélodies populaires ou mélodies d'opéra ; et elle propose des indications, des modèles, de ce que peut être alors une musique dans un théâtre de demi-caractère. Que faut-il surtout ? de la variété, de la vérité, du mouvement, du naturel. On peut

rompre avec la solennité, la lenteur, les développements du style d'Opéra, et néanmoins avoir un style, parce que chaque moyen d'expression, rythme, dessin mélodique, et même couleur de l'accompagnement d'orchestre, sera parfaitement approprié aux sentiments mêmes des personnages.

Dans une telle fermentation d'idées, parurent au théâtre de la Foire, les *Troqueurs* de Dauvergne, le *Peintre amoureux*, de Duni, et, en 1759, les *Aveux indiscrets* de Monsigny.

De nos jours, au bout de deux siècles bientôt, on peut encore estimer que cette vieille partition est la jeunesse même. Idées faciles et abondantes, jolies, tendres ou narquoises, vivacité, prestesse : elle est *française* avec une aisance et un charme irrésistibles. Sans faire le sot étalage d'aucune qualité (qui masquerait les autres), Monsigny possède toutes celles qui conviennent à cette œuvre diverse et légère. Son orchestration même est spirituellement combinée, tous les accents de la déclamation ou de son chant sont bien *en scène* et portent à merveille ; les musiques à danser sont d'une souplesse rythmique et d'une fantaisie expressive qui commandent les gestes.

L'année suivante (1760), autre pièce, autre succès de Monsigny, le *Maître en droit ;* — et, en 1761, le *Cadi dupé*. Voilà Monsigny célèbre. Tout de suite Sedaine, auteur applaudi, qui venait, en collaboration avec Philidor, de donner le *Diable à Quatre* et *Blaise le Savetier*, — Sedaine cherche à collaborer avec Monsigny.

Qui était-ce, ce nouveau musicien, dont tout le monde se met à parler ?... C'était un homme modeste, timide, réservé, qui avait tellement peur de se mettre au premier plan lui-même, qu'on trouve à peine trace de sa vie. Peu de documents ; presque pas de lettres ; aucun remuement auprès des nouvellistes, ni chez les grands, ni chez les gens de théâtre. Quand ses partitions paraîtront, il les signera M*** ; quand on le joue chez le roi, il ne sait même pas si son nom est écorché sur le fastueux livret imprimé pour la cour.

Il avait alors trente-deux ans. Il était né aux environs de Saint-Omer, dans le village de Fauquembergues, en 1729. Ses parents l'avaient fait baptiser le jour même, puis ils s'étaient mariés, quelques mois après. Ils étaient pauvres. Ils eurent d'autres enfants, sept en tout. Si bien que l'aîné, le futur musicien, fut bientôt utilisé à garder les troupeaux. Un jour, il reçut en cadeau un violon, et s'exerça de son mieux. Parfois un carillonneur de l'abbaye de Saint-Bertin, homme plus habile que son état ne l'exigeait, le prenait avec lui et lui apprenait un peu de musique.

Et puis l'enfant fut mis chez les Jésuites de Saint-Omer. Doux, docile, il y reçut une bonne éducation, et même cette habitude de la réserve, cet effacement distingué dont il ne se départit plus jamais. Un des bons frères le prit en amitié et perfectionna son habileté sur le violon.

A dix-neuf ans, Monsigny, dès la mort de son père, dut subvenir aux besoins des siens : sa mère, sa sœur et ses frères. Il vint à Paris, et réussit à

se faire admettre comme commis dans les bureaux de M. de Saint-Jullien, receveur général du clergé de France.

Combien de temps resta-t-il dans cet emploi ? Quels furent alors ses amis, ou les musiciens qui purent lui donner des conseils ?... On ne le sait. Mais, quelques années plus tard, on le trouve chez le duc d'Orléans, employé comme maître d'hôtel : un maître d'hôtel, parmi plusieurs autres.

Il nous faut imaginer ce qu'était alors la maison d'un grand seigneur, et surtout celle d'un prince du sang, petit-fils du Régent. Ecoutons seulement cet aveu d'un contemporain. De tout temps, lorsqu'on part pour l'armée on n'emporte que le nécessaire, l'indispensable. « Or, écrit M. de Luynes, M. le duc d'Orléans part lundi ; il a trois cent cinquante chevaux pour lui et sa suite... » A Paris, lorsqu'il ne part pas en guerre, une cinquantaine de personnes constituent son « particulier ». Dans son Palais-Royal, quiconque a été « présenté » peut venir souper les jours d'Opéra. Autour du Prince, gravitent trente secrétaires et une valetaille innombrable. Parmi ce peuple de domestiques, bon nombre de serviteurs sont nés dans la maison et doivent y mourir. C'est là comme une grande famille, — et aussi comme une grande caserne, car c'est à qui travaillera le moins. De petits gages, mais la vie et l'avenir assurés, et presque rien à faire. Bien mieux, dès que l'un d'eux a quelque talent, dès qu'il sait plaire, le voilà qui mène une vie d'amateur. Il est exactement ce que nous appellerons plus tard (après

1914) *un embusqué*... Monsigny, d'aspect aimable, prévenant, d'un caractère avenant, bon violoniste, et un peu débrouillé comme musicien, était donc parfaitement heureux.

Chez le duc d'Orléans, soit dans son Palais-Royal ou dans ses autres résidences, c'est une folie de divertissements. Le théâtre surtout est en honneur. Souvent le prince joue lui-même, avec ses comédiens favoris ; parfois il y a une entrée de ballet ; mais toujours on soupe, et chacun de se montrer prévenant pour les chanteuses ou danseuses qui sont les reines de la fête. « Le prince, se répète-t-on, vit pour le plaisir et l'amitié. » Après une jeunesse assez amoureuse, qui avait donné naissance à deux petits abbés, le prince s'était marié à une Bourbon-Conti, avait eu un fils (qui sera Philippe-Égalité, un fanfaron de vice, et néanmoins père de Louis-Philippe) ; puis, bientôt veuf, il s'était remarié secrètement, ou plutôt il s'était laissé épouser, un peu malgré lui, par une belle veuve aventureuse, M^me^ de Montesson... Si l'on veut sentir quelle atmosphère respirait alors Monsigny, il ne faut pas oublier qu'au XVIII^e^ siècle, surtout vers 1760, les grands avaient pour principale affaire le plaisir, tous les plaisirs.

Partout où il logeait, le prince avait son théâtre : dans sa demeure officielle, au Palais-Royal, et aussi dans ses petites maisons du faubourg Saint-Martin et du faubourg du Roule, à Villers-Cotterets, au Raincy et autres résidences. Pour alimenter de pièces ce théâtre qui ne chôme pas,

le duc disposait de deux fournisseurs ordinaires, Carmontelle et Collé.

Carmontelle, lecteur du prince, faisait de petits *Proverbes* pleins d'agrément. Il excellait aussi à improviser d'ingénieux dessins, relevés d'aquarelle, de gouache, ou de sanguine : sans tout à fait saisir la ressemblance des gens, il en donnait une silhouette caractéristique. Les visages étaient toujours représentés de profil. Une de ses aquarelles, devenue célèbre et reproduite partout, représente la famille Mozart, en 1764 : la sœur de Mozart chante, le père joue du violon, et le petit Mozart, qui n'a que huit ans, joue du clavecin : sur sa chaise on a dû mettre un gros coussin, pour que les mains de l'enfant soient au-dessus des touches. Cette aquarelle, à tout le moins, semblerait indiquer que le petit Mozart vint chez le duc d'Orléans et rencontra (apparemment) Monsigny. En tout cas, soit au voyage de 1764 soit à celui de 1778, le génie si intelligent, si réceptif de Mozart sut adapter à son usage les exemples de simplicité, de vivacité et d'expression directe, que présentaient les opéras-comiques français [1].

L'autre lecteur du duc d'Orléans était Collé. Et celui-ci, par ses pièces, ses projets de livret, sa conversation et ses idées sur le théâtre, put avoir une grande influence sur le timide Monsigny. Collé saura le contraindre à mettre en musique *l'Isle Sonnante*, où Collé fait la satire de la musique et des musiciens. Ancien commis de finance et qui

1. Cette indication vient d'être amplement confirmée dans la récente réédition du *Mozart* d'Otto Iahn (1921).

demeura toujours boursicottier, habitué des tavernes et joyeuses rôtisseries, Collé affichait le plus hautain mépris pour les musiciens. « Rameau a du génie, écrivait-il, mais c'est une brute. » Tous ces rêveurs, pour lui, n'étaient que des bêtes. Et pourtant, il collaborait avec eux... Il écrivit, en 1747, une comédie fort libre, et d'une peinture très précise, intitulée la *Vérité dans le Vin*. Sainte-Beuve la juge ainsi : « Elle nous peint tels quels les vices du temps, l'effronterie des femmes, la sottise des maris, l'impudence des petits abbés. Il y a dans le dialogue une familiarité, un naturel, dans les réparties une naïveté, dans les situations un piquant et un osé qui font de ce tableau de genre un des témoins historiques et moraux du XVIII^e^ siècle. »

Pour le duc, Collé écrivit des comédies, des proverbes, des parades, toutes pièces d'une liberté débridée. Il eut même l'audace de mettre un roi de France sur la scène : chez le prince, à Bagnolet, il donna *la Partie de Chasse de Henri IV*, qui connut par la suite une brillante fortune.

Tel était donc le milieu aimable, galant, assoiffé de jouissance et gourmet en jeux d'esprit, dans lequel le tranquille Monsigny se trouve entraîné vers le théâtre. Chez le duc d'Orléans, il n'est question que de théâtre. Et comme Monsigny se trouve porté vers la musique, il est inévitable qu'il songe au théâtre musical qui est à sa portée, et qui ressemble aux comédies qu'il voit sans cesse : l'opéra-comique.

Comme apprenti-musicien, avait-il des maîtres

pour le diriger ? Il aurait eu, semble-t-il, un certain Gianotti, contrebassiste a l'Opéra et au Concert spirituel, auteur de sonates, de duos et même d'un ouvrage théorique. Mais la musique de Monsigny prouve qu'il fut surtout un musicien d'instinct, un inventeur, un autodidacte. Il faut l'imaginer cherchant dans les ouvrages de Rameau et ne s'y attardant guère, consultant tel ou tel musicien que ses relations lui font trouver, écoutant de toutes ses forces toutes les musiques possibles : à l'Opéra, à l'église, chez le duc, aux Bouffons ou à l'Opéra-Comique de la Foire. On peut l'imaginer aussi multipliant les essais, qu'il garde pour lui ou quelques amis : ariettes, duos, fragments de scènes qu'il refait à sa manière sur les paroles d'une pièce qu'il a vue.

Il faut aussi tenir très grand compte du voisinage de Philidor. Philidor, figure capricieuse, fantasque, instable. Issu d'une longue lignée de musiciens, fils d'un instrumentiste érudit qui a laissé une abondante collection de musique du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, Philidor avait acquis un grand savoir musical. Il était très bien doué pour la partie abstraite, mathématique de cet art : de naissance, il avait un extraordinaire génie de la combinaison et une mémoire prodigieuse. Mais, de tels dons, il les appliqua trop volontiers au jeu d'échecs. Philidor sera le plus brillant joueur d'échecs de son époque, — et il sera, néamoins, l'un des créateurs de l'Opéra-Comique. Son œuvre, qui tient en quelques titres, est contemporaine de celle de Monsigny et pour ainsi dire lui est paral-

lèle. De l'une à l'autre il y a mutuelle influence, ainsi qu'entre des fils électriques voisins, où des courants agissent et réagissent par induction.

Toute cette formation de Monsigny musicien, nous sommes réduits à la supposer, à l'imaginer faute de documents. Mais ce que je viens de proposer est le plus vraisemblable, si l'on reconstitue le milieu où vit Monsigny, et si l'on veut bien se rappeler son caractère doux mais ferme, son esprit clairvoyant, — et si l'on veut bien songer à son œuvre, et comprendre l'âme qu'elle révèle, cette œuvre si personnelle, si touchante, si « sensible » (comme on disait alors), œuvre abondante pendant quelques années, pleine d'invention et de charme, et s'arrêtant tout d'un coup, sans aucune raison apparente.

Mais voici une influence capitale dans la vie de Monsigny : un homme de théâtre, déjà célèbre, fort actif et poussé par le besoin, prend barre sur lui, le domine, le stimule, et se propose de ne plus le lâcher sans en avoir extrait toute la musique qu'il contient : cet impérieux librettiste, c'est Sedaine.

La gloire de Sedaine, désormais, nous étonne un peu. Elle fut jadis une de ces gloires de théâtre, éblouissantes un moment, brusques, aveuglantes, moins produites par les œuvres mêmes, que par l'heureux accord de ces œuvres et de certaines circonstances passagères. Dès que les circonstances changent, l'œuvre pâlit, et l'on devient-peut-être trop sévère pour elle, qui fut trop glorieuse. C'est le cas d'Augier, de Dumas fils, et

surtout de Scribe, qui sont, à plus d'un égard, dans la filiation de Sedaine.

Sedaine, qui avait le sens du théâtre et peu de souci du style, était un excellent librettiste. Il avait collaboré avec Philidor, il collaborera abondamment avec Grétry, et le voilà qui s'empare de Monsigny. Il lui apportera plus de livrets que Monsigny n'en pourra utiliser. D'ailleurs collaboration fort heureuse : les livrets seront bien au goût du jour, et bénéficieront de la gloire de leur auteur. Celle-ci, presque tout de suite, atteindra son apogée à la Comédie Française avec la *Gageure imprévue*, et plus encore avec le *Philosophe sans le savoir*.

La collaboration de Sedaine et de Monsigny commença par un petit acte, presque une courte opérette, sur un sujet tiré d'un conte de La Fontaine : *On ne s'avise jamais de tout*. Le succès fut prodigieux. Il coïncidait d'ailleurs avec la plus grande vogue du genre opéra-comique.

Cette vogue inquiétait de plus en plus l'Opéra. La vieille lutte du temple de Polymnie contre les théâtres de la Foire allait reprendre, plus active que jamais : en effet l'Opéra était grevé de dettes. Le public donnait toute sa faveur et son argent aux chanteurs qui l'amusaient, mais il désertait le pompeux temple de Polymnie. L'Opéra conçut donc un projet tout naturel : s'adjoindre, ou plutôt absorber les acteurs qui faisaient recette.

Ceux-ci se défendirent. Ils estimèrent qu'on leur faisait trop d'honneur. Ils ne voulaient être ni

annexés, ni exploités. Contre leur puissant rival, ils avaient une arme : c'était le traité par lequel ils lui versaient 20.000 livres par an pour avoir le droit de jouer de la musique chez eux. Cette location, cette délégation de privilège les sauva.

Mais la menace de l'imposante Polymnie rapprocha les deux petites troupes, qui tremblaient pour leur existence. Les Italiens, *I Buffi*, installés rue Mauconseil, s'associèrent avec l'Opéra-Comique de la Foire : celui-ci quitta ses tréteaux et vint dans la salle de la rue Mauconseil.

Désormais l'Opéra-Comique a bien une existence complète et durable : le genre est constitué et a conquis la faveur ; le librettiste Sedaine est en voie de passer pour une façon de petit Molière ; des musiciens se révèlent : Duni, Monsigny, Philidor, et bientôt Grétry ; enfin voilà le théâtre qui quitte la Foire et prend un aspect cossu et respectable : il a un chez lui, il a pignon sur rue, il gagne de l'argent, il devient propriétaire ; ce n'est plus un bateleur, c'est quelqu'un, c'est une puissance, et ce sera bientôt une institution nationale.

Quelques années seulement nous séparent encore du *Déserteur*. Avec Sedaine, Monsigny donne pendant ce temps *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas* ; avec Collé, il donne l'*Ile sonnante* : ces trois pièces, à la Comédie-Italienne, c'est-à-dire à l'Opéra-Comique de la rue Mauconseil. Il donne à l'Opéra, *Aline, reine de Golconde*. Cette pièce eut alors un grand succès. Aujourd'hui, selon le goût contemporain, on y retrouverait bien peu ce qui nous charme encore chez Monsigny. Mais, en 1766, sur

cet Opéra qui décidément était tenu pour « ennuyeux », *Aline, reine de Golconde*, présentée par deux auteurs à la mode, Sedaine et Monsigny, montée d'ailleurs avec faste, connut la faveur du public : elle atteindra bientôt la cinquantième représentation ; peu après elle sera reprise, elle sera jouée à Versailles « devant Leurs Majestés » ; Louis XV se fera présenter Monsigny, et il lui donnera... une montre à répétition... *Aline, reine de Golconde* fut donc un succès.

Mais voici venir l'année 1769. Dans les *Mémoires secrets*, à la date du 4 mars, on lit ceci :

« *Le Déserteur,* opéra-comique du sieur Sedaine, dont le sieur Monsigny a fait la musique, annoncé depuis longtemps et retardé par les soins et embarras qu'a donnés au musicien la place de maître-d'hôtel de M. le duc d'Orléans dont ce prince l'a revêtu, doit être enfin joué après-demain. Il y a eu hier une répétition presque aussi brillante que sera la première représentation. M. le duc d'Orléans, M. le duc de Chartres y étaient, et quantité de seigneurs qui ont trouvé cet ouvrage miraculeux[1]. »

Dans la société élégante, parmi tout ce qui compte à la cour ou à la ville, quel désir d'assister à la première représentation du *Déserteur!* Le 6 mars, dès quatre heures de relevée, quel brouhaha dans le quartier du théâtre ! Pressons-nous : le rideau est annoncé pour cinq heures. Plus nous

1. Je remercie mon ami, M. Martial Tenco; sa connaissance du XVIII[e] siècle m'a été fort utile pour la « soirée rétrospective » qu'on va lire.

approchons, plus les rues étroites sont encombrées de curieux. La rue Barbette est pleine de carrosses, de fiacres, de chaises à porteurs, de vis-à-vis, de paresseuses, de gondoles, de sabots et autres voitures. Il fait froid. On avance à peine; toutes les glaces sont levées. Le populaire se presse pour admirer les habits de soie, les manches de dentelles et les « coeffures » poudrées. Il n'y a plus personne dans les échoppes de savetiers, de fripiers ou d'écrivains publics... Ah! pensent les femmes du peuple, en pataugeant dans le ruisseau et les épluchures, si l'on pouvait voir leurs mules dorées et leurs escarpins à boucles! Ils ne vont pas à pied, ceux-là... Et déjà les ouvreurs de portières, les aboyeurs, les commissionnaires, bondissent au-devant de la pratique. Au coin de la rue Française et de la rue Mauconseil, voici l'ancien Hôtel de Bourgogne, où va se donner le spectacle (de nos jours, c'est le n° 29 de la rue Etienne Marcel; le mur du fond du théâtre existe encore).

Près de la porte, la bouquetière de la Comédie-Italienne a fort à faire. Hommes d'épée, hommes d'argent, hommes de robe veulent des violettes, ou des roses forcées, pour la beauté qui règne sur leurs cœurs. La bouquetière, qui vient de succéder à la célèbre Fanchon, ne sait à qui répondre. On se bouscule. On voudrait entrer. Mais les escaliers, les couloirs sont si étroits, et les jupes de soie épaisse et de damas brodé d'or, sont si encombrantes, — ces vastes jupes « sur le panier ».

Dans la salle, remise à neuf depuis peu, le luxe

tient du prodige. C'est à croire que la richesse, l'or et les pierreries de toute la terre sont là. Pourtant la du Barry n'y est pas. Mais la favorite royale y règne encore par la mode qu'elle impose. Toutes les femmes dont on parle — dont on parle trop, — portent le même chignon que la favorite royale : un chignon lâche, prêt à tomber, dont le coiffeur Lamet, ancien amant de la du Barry, s'est fait une spécialité. Ce chignon fragile est retenu par une longue épingle, que termine un brillant nommé « greluchon » (le mot prendra vite un autre sens).

Les robes, dans les loges, font un resplendissement de couleur, où s'épanouit une énorme floraison d'or. Soie jonquille, satin Marly d'un blanc écumeux, gros de Tours de teinte incarnadine, satin égyptien à fond vert, lampas de bleu Nattier...

Sur ces fonds chatoyants et solides, sur le miroitement des tissus aux larges cassures, quelle fantaisie, quelle débauche d'ornements : fleurs brodées d'or, fleurs peintes au naturel, nœuds de paillons roses, bouquets de plumes, frises d'or... Mais, là-bas, éblouissante, plus blanche qu'un lis, cette robe de velours blanc, avec un « corps » rebrodé de paillons et paillettes..., c'est la Duthé, la reine de Cythère (et des princes royaux). Sur elle, sur les autres « demoiselles de bon ton » et aussi sur les femmes de la cour ou les parvenues de la finance, quel ruissellement de bijoux : épaulettes de brillants, colliers de perles « en esclavage », sardoines jaunes gravées par Barrier, montres en breloques de Romilly, — et aussi plus modestes,

plus « sensibles », des « souvenirs » en émail, avec une peinture en grisaille.

Mais le spectacle ne commence donc pas !... Qu'attend-on ?... Il est déjà cinq heures ... Impatiemment on regarde le rideau, et on la trouve bien grave, bien grande, cette Thalie, couronnée de lierre, et qui tient un bel écusson bleu, où l'on peut lire : *Castigat ridendo mores*. Et au-dessous, afin de flatter le goût d'alors pour la nature et même pour les bergeries, une guirlande annonce les projets champêtres de l'Opéra-Comique : *Pastorum carmina ludo*.

Au parterre, où l'on se tient debout (car les bancs ou les chaises n'y seront introduits que plus tard), — au parterre, dans le groupe des hommes, on disserte, ou discute. Groupe sombre, mais encore fort coloré : très peu de noir, mais des habits bleu céleste, puce, ponceau, chamois ; des fracs de bouracan marron à boutons d'or, et surtout, fort à la mode depuis peu, des tissus souples, à tons changeants.

Enfin, l'orchestre commence l'ouverture. C'est Lejeune qui dirige sa petite troupe ordinaire : dix violons, deux quintes (c'est-à-dire deux altos), deux flûtes, deux hautbois, deux cors, trois violoncelles, deux bassons, deux contrebasses et un timbalier... En général l'ouverture plaît peu. On s'étonne que Monsigny ait voulu faire le symphoniste : qu'il laisse donc cela aux gens de l'Opéra [1] !

1. La partition gravée (édition originale) comprend : quatuor à corde, deux hautbois, deux cors, deux bassons.

Le rideau se lève. Le dialogue de Sedaine, les ariettes de Monsigny, si touchantes, si « naturelles », la voix et le jeu des acteurs, séduisent tout l'auditoire. Les acteurs, c'est Caillot, c'est Mme Laruette. Une fois la toile baissée, on les loue, on les discute, on se redit des papotages sur leur compte. Les petits maîtres, ambrés, musqués, la joue relevée d'une pointe de rouge, disent pis que prendre de Caillot. Car ils envient ce chanteur à bonnes fortunes, qui est la coqueluche de Cythère. Quant à Mme Laruette, la divine, quelle grâce, quelle simplicité, et comme elle fut touchante pour chanter : *Peut-on affliger ce qu'on aime.*

— Eh ! oui, répond quelque auditrice... Mais elle ne doit guère aimer ce pauvre Laruette, car elle l'afflige autant qu'un mari peut l'être.

— Qu'importe cela, pense la belle Sophie Arnould, qui préside toute une cour d'adorateurs, dans la loge du comte de Lauraguais.

Mais voici un groupe bien bruyant, hommes de lettres, hommes de théâtre, gazetiers, musiciens : Duni, Philidor, Grétry, Collé, Marmontel ; voici Chevrier, un satiriste dont un livre à clef, le *Paris*, court les salons, passé sous le manteau ; voici le chevalier de la Morlière, un pirate des coulisses ; et voici Dorat, le doux, le tendre idyllique... Et ce gros homme, qui pérore lourdement, doctoralement, pour démontrer que les Français n'auront jamais de musique, c'est le baron Grimm, un Allemand (déjà un boche ! un boche d'avant 89 !)... Mais voici Diderot, avec Greuze ; et tous deux ils reconnaissent dans le *Déserteur* un

art apparenté à celui qu'ils prônent : retour à la nature, peinture des mœurs bourgeoises, et non plus les éternelles redites d'allégories fades et de mythologies fatiguées ;... et voici Joseph Vernet, mélancolique continuateur de Claude Lorrain : il donne le bras, affectueusement, à Moreau le jeune, qui vient d'illustrer *les Grâces*.

Au second acte, le succès se concentre sur l'acteur Clairval. C'est presque une révélation ; on est plus qu'étonné : Clairval, dans le rôle du vieux soldat Montauciel, n'a pas été commun. Comme il a fait des progrès, comme il s'est décrassé, cet ancien perruquier. Il est vrai qu'il reçoit chaque jour, et même après la chute du jour, les leçons des femmes du plus grand monde. Son jeu a pris de la finesse. Il a de l'entrain, de la bonhomie, aucune grossièreté... Et combien ce rôle est amusant. Le second acte est un succès.

Au troisième, l'émotion du public est à son comble. Chacun de crier au chef-d'œuvre,... et déjà de chercher comment il pourrait bien rentrer chez soi. Il est neuf heures. La rue est encombrée. Les aboyeurs n'en finissent pas d'appeler les voitures. Quelques hommes de lettres et philosophes, à pied comme il convient, se dirigent vers le Café des Beaux-Esprits, rue Dauphine ; des couples s'arrêtent dans des rôtisseries pour souper et savourer quelque andouillette de Troyes, ou une bonne poularde du Périgord, fort décemment arrosée d'un chaud et vermeil Bourgogne, bien dépouillé, et qui ne coûte que quelques sols... Cependant, ça et là, parmi les ruelles pleines

d'ombre, où de rares lanternes se balancent au bout d'un fil, les carrosses à sept glaces se dispersent, précédés de leurs coureurs en livrée galonnée ; des chaises à porteur avancent lentement, éclairées par un laquais qui porte une torche. Et dans le théâtre, où vient de naître avec éclat un chef-d'œuvre, — dans le théâtre désert, silencieux, plein d'un vide noir, les guetteurs de service, fatigués, indifférents, et qui sont aussi des philosophes sans le savoir, achèvent déjà leur ronde, et ils ont fini d'éteindre les dernières chandelles.

Le *Déserteur* avait tout pour plaire à un élégant auditoire du XVIII^e^ siècle. Les grands seigneurs couverts de dentelles, les dames à paniers affectaient d'aimer la nature et allaient la chercher dans de coquettes bergeries.

Sur la scène, la pièce leur faisait voir des gens du commun et des paysans : vertueux, soumis, honnêtes, avec une âme pomponnée de bons sentiments, ces « enfants de la nature » étaient aussi peu réels que dans un conte moral ou philosophique. Et quelle intrigue !... Une bergère, gentiment arrangée comme une poupée de Greuze, attend son fiancé, Alexis, qui est soldat et va bientôt avoir fini son congé. Mais M^me^ la Duchesse, qui est maîtresse de toutes les terres environnantes, a une bien singulière fantaisie : pour éprouver Alexis, elle organise une noce fictive, celle de la vraie fiancée et d'un comparse. Or Alexis revient, voit passer le cortège nuptial : dans un mouvement de désespoir, il déserte.

Le voici en prison, non pas dans un noir cachot, mais dans une sorte d'aimable corps de garde : chacun y entre à volonté, et chacun peut en sortir, sauf le prisonnier. Dans sa tristesse, il trouve un fantasque et délicieux compagnon, vieille brisque, buveur et brave homme, plein de vin et de chansons, qui ne demande qu'à boire encore et à chanter toujours. C'est Montauciel. Il est trop loyal pour être ni condamné, ni damné, comme l'indique son nom. Morbleu, ce n'est pas lui qui aurait déserté :

— « Je ne déserterai jamais » chante-t-il dans un air qui est une merveilleuse réussite. Rondeur, bonhomie, hésitations titubantes d'un vieux biberonnier, brusques sursauts et raideur militaire du garde-française, — tout est traduit, tour à tour, par une mélodie expressive et franche, primesautière, aussi naïve qu'ingénieuse, très en scène, et qui porte le geste ou plutôt le commande. Elle semble même, et avec d'autant plus d'aisance qu'elle n'y songe peut-être pas, parodier les grands airs et les roulades des tragédies lyriques ou des oratorios. Vraiment, avec son sans-façon, elle est extraordinaire.

Près du vieux et jovial soudard, arrive un jeune niais, parent d'Alexis. Montauciel veut trinquer, afin de boire encore, et il le force à chanter. Le jeune niais, en voix de fausset, glapit un chant lugubre :

— Est-ce pour porter le diable en terre, s'écrie Montauciel. Et le voilà qui entonne une chanson à boire :

— Et maintenant, dit-il, chantons ensemble.

— Mais je ne sais pas votre chanson.

— Et moi, est-ce que je sais la vôtre ?... Chantons ensemble, morbleu !... Dites votre chanson, et moi la mienne.

Or, les deux chansons, si différentes, s'emboîtent à ravir. Et cet effet, comique par l'imprévu, est réussi avec une franchise, une verve irrésistibles :

— « Cette double chanson, écrivait Berlioz, j'avoue que je la regarde comme un trait de génie, ni plus ni moins. »

Au troisième acte, l'ineffable Montauciel, qui ne sait pas lire, essaye de déchiffrer la lettre d'un camarade : Monsigny lui prête encore un air d'une amusante cocasserie. Mais voici qu'on apprend que la fiancée, alors que le Roi venait au camp, a pu s'approcher de Sa Majesté et obtenir la grâce d'Alexis : aussitôt Monsigny, sans nulle recherche, atteint à une émouvante grandeur... Après quelques brefs épisodes, la scène change ; et on voit Alexis, gracié devant le peloton d'exécution, et rejoint enfin par sa fiancée.

Cette anecdote est bien enfantine, et jamais personne n'a dû la prendre au sérieux. Mais Sedaine, dans la conduite des scènes, dans le dialogue parlé et même dans la versification des couplets, montre à la fois une naïveté et une grosse adresse qui désarment et qui charment.

Quant à la partition de Monsigny, avec les ressources les plus simples, elle est d'une fraîcheur, d'une vivacité, d'une douceur ingénue et d'un na-

turel qui séduisent à coup sûr. Par moments, elle atteint à l'émotion et à la poésie. Et toujours, elle est d'une extraordinaire, d'une vivante vérité d'expression :

— « Monsigny, déclarait encore Berlioz, est aussi vrai dans son genre que Gluck dans le sien. »

La partition, intimement adaptée au livret de Sedaine, réalise un des modèles les plus accomplis de l'opéra-comique français.

Le succès du *Déserteur* fut prodigieux. Chose rare au théâtre, ce fut un succès durable. Ni Grétry, ni Gluck et ses continuateurs, ni Boieldieu et Auber, ni la révélation de Beethoven, ni la vogue universelle de Meyerbeer, ne purent faire que Monsigny ne restât pas le maître d'un petit jardin qui était bien à lui. En 1843, une reprise fameuse lui valut un nouveau regain de succès, et notamment des articles enthousiastes, clairvoyants, de deux juges qui sont excellents à des titres divers : Henri Heine et Berlioz. Berlioz détestait les opéras-comiques, parce qu'il en écoutait, par métier de feuilletoniste musical, beaucoup d'insignifiants ou d'exécrables. Mais il était trop artiste, trop poète, pour ne pas être ému par la charmante et sincère sensibilité de Monsigny, et pour ne pas applaudir à la grâce, à l'esprit, à la vivacité, à l'imprévu comique d'une œuvre aussi heureusement réussie que le *Déserteur*.

Quant à Monsigny, le *Déserteur* marque le point culminant de sa carrière. Trois ans plus tard, son opéra-comique le *Faucon* n'eut qu'un demi-suc-

cès ; puis la *Belle Arsène* fut plus heureuse ; enfin *Félix ou l'Enfant trouvé*, malgré d'admirables morceaux, n'eut qu'une existence courte et sans gloire.

Alors Monsigny se tut. C'était un sage. C'était même un homme d'esprit. On pourrait citer les titres de trois pièces non jouées, et mentionner quelques démarches qu'il fit pour elles ; ... mais non, en vérité, il renonçait au théâtre et à la musique. Il avait alors cinquante ans.

Pour quelles raisons, ce renoncement ?... Je viens de le dire : c'était un sage. Il sentait que, pour lui, c'était fini de chanter : il se tut. Quand Sedaine insista pour qu'il fît la musique de *Richard Cœur de Lion*, Monsigny lui rendit le livret, doucement mais fermement, et lui écrivit :

« Je ne puis faire votre pièce ; prenez Grétry ».

On aime une telle loyauté, une telle connaissance de soi-même.

Et puis, dans une famille qu'il fréquentait depuis longtemps, il y avait une grande jeune fille qui ne se mariait toujours pas. Les années passaient ; elle avait trente ans : Monsigny l'épousa, bien qu'il eut cinquante-cinq ans. On était alors en 1784.

Bientôt 89, la Révolution, la ruine de la famille d'Orléans, et pour Monsigny, un état voisin de la misère. Et sa vue s'affaiblissait : il était menacé de devenir aveugle. Il se retira faubourg Saint-Martin, derrière la Foire Saint-Laurent où il avait fait jouer ses premières œuvres. Il avait la jouissance d'un petit jardin, où il se promenait avec sa fille et son fils.

Quand on reconstitua l'Institut, on l'oublia ; quand on fonda le Conservatoire, on l'oublia. Toutefois peu après, on lui donna une place d'inspecteur des études ; il est vrai qu'on lui retint la moitié de son traitement pour faire une rente à la veuve de son prédécesseur ; et d'ailleurs, au bout de deux ans, cette place fut supprimée.

Monsigny se résigna, bonnement, simplement. Le ministère, le théâtre qu'il avait tellement enrichi, lui servaient de modestes pensions. Le glorieux musicien de jadis attendait la mort, sans impatience, sans rancune contre les hommes ; et même il continuait à aimer la vie, comme une belle chose qui s'éloigne.

Il avait quatre-vingt-quatre ans, lorsque l'Institut s'aperçut qu'il avait oublié Monsigny : il l'élut parmi ses membres (1813). Grétry venait de mourir : c'était peut-être lui, intrigant et hâbleur, la cause de ce long oubli.

Monsigny ne sortait plus guère. « Mais, rapportera sa fille, il se promenait encore dans son jardin ; il en revenait toujours avec une rose à la main ou à la boutonnière. »

« Le 25 décembre 1816, écrit-elle encore, il se leva comme à son ordinaire ; à peine fut-il habillé qu'il se trouva mal ; il fallut le remettre au lit... Le 9 janvier, il fut administré, se trouva mieux ensuite, et nous eûmes un moment d'espoir ; mais c'était le dernier effort de la nature. Le 14 janvier, un mardi, à cinq heures du matin, il termina sa longue et honnête carrière, laissant après lui une réputation de bonté et de probité qui n'a

jamais été contestée. La cérémonie funèbre eut lieu le jeudi, et le corps fut porté au cimetière du Père-Lachaise. »

Tel est le récit de sa fille, récit simple et sincère comme Monsigny même.

Aux obsèques, il y eut des discours officiels ; dans les feuilles, il y eut des articles ; et, au théâtre, on profita de cette actualité, de cette mort, pour remettre ses œuvres sur l'affiche.

La tombe de Monsigny, derrière la chapelle du Père-Lachaise, à gauche en montant, c'était une pierre plate entre quatre thuyas. La concession n'était que de dix ans : ses enfants, beaucoup trop pauvres, ne purent la renouveler. En 1827, les restes anonymes de Monsigny disparurent, mêlés à beaucoup d'autres.

Mais lui-même était si bon qu'il serait désolé de nous attrister. Il nous demanderait plutôt de l'oublier, afin de nous laisser doucement émouvoir et charmer par sa musique. Je crois bien qu'il rougirait un peu, s'il me voyait étendre à cette musique ce que Voltaire écrivait à Sedaine, pour le remercier du livret du *Déserteur* :

« Monsieur, c'est un grand art que celui de rendre les hommes heureux pendant deux heures. »

BEETHOVEN

Ses origines flamandes.

J'aimerais à vous entraîner jusqu'à Bonn, près du Rhin, afin de méditer dans la maison natale de Beethoven. Utilisons les documents remis au jour par les érudits, et tâchons de deviner et de saisir la vie réelle dont ils sont le témoignage.

Les *van* Beethoven étaient de race flamande, originaires d'Anvers et de Malines. Gens de peu, et de condition « mécanique » : tailleurs, ciriers, ou négociants en vins. L'un d'eux, brusque, volontaire, s'éloigne de sa famille à la suite d'une discussion. Le jeune homme, doué d'une belle voix, s'arrête quelque temps à Louvain, où il se fait engager comme chantre à l'église collégiale. Puis il pousse jusqu'à Bonn, est accepté dans la chapelle de l'Archevêque-Electeur et se marie. Il sera le grand-père de Beethoven.

C'était un brave homme, sérieux, sujet aux bourrasques, mais tout de suite repris par son bon cœur et son jugement droit. Dans cette petite ville tranquille, où tout se sait, chacun l'estimait. Aussi bien il avait su acquérir quelque aisance, non pas avec la musique, mais en faisant le commerce du vin. Par malheur, sa femme buvait... Cet homme énergique la fit hospitaliser dans un couvent.

Son fils, Jean, assez doué pour la musique, lui

donnait peu de satisfaction. Flâneur, insouciant, traînant dans les tavernes. Un jour, il ramène à la maison une femme, encore jeune, fille d'un cuisinier et veuve d'un valet de chambre ; il déclare qu'il veut se marier avec elle.

— Fais ce que tu voudras, bougonne le vieux Beethoven... Moi, je te laisse le logement ; je déménage.

Et il n'assista même pas à la noce, qui fut fort modeste.

Les nouveaux mariés s'installent dans la maison de la Bonngasse (aujourd'hui le *Beethoven Haus*). Sur la rue, dans les deux étages d'apparence aisée, habitent le propriétaire, un passementier, qui tient boutique, et aussi tout un groupe de musiciens, la plupart attachés à la chapelle électorale ou au théâtre. Sur la cour, il y a une bâtisse plus modeste, d'un seul étage, avec un comble mansardé. L'escalier de bois est étroit, raide comme une échelle. Dans une des mansardes, tristement éclairée par une fenêtre basse, un premier enfant naquit, en 1769, et mourut quelques jours après. Les années suivantes, six autres enfants vinrent encore au monde, dont trois moururent en bas âge. Mais l'un de ceux qui survécurent, fut « Ludovicus van Beethoven », le futur auteur des Neuf symphonies.

Il fut baptisé le 17 décembre 1770.

Le grand-père, le bon Flamand, avait pris en pitié le ménage de son fils : pauvre jeune femme, le plus souvent délaissée, maladive, résignée, accablée par des maternités fréquentes, et que

rongeait déjà la phtisie... Et le grand-père songeait à ce que pourrait être l'avenir du petit Ludwig, qu'il aimait avec tendresse.

Quand le vieillard mourut, l'enfant venait d'avoir trois ans... Mais plus les années montrèrent le caractère de Beethoven, plus les contacts de la vie firent sentir qu'il était l'image vivante de son grand-père flamand.

Dans sa musique même, malgré les influences venues de l'Italie, de l'Allemagne ou de la France, et bien qu'il ait surtout vécu à Vienne, rien ne put effacer ce qu'il devait à sa race flamande. L'insouciance, la mollesse élégante de Vienne la voluptueuse, ne le pénétrèrent pas. Il résista aussi à la rêverie, à l'imprécision, aux philosophismes et aux symbolismes où s'abandonne la pensée germanique. Par sa robustesse, par sa puissance, par son vigoureux et sain équilibre, par une précision qui reste nette et lumineuse jusque dans les expressions les plus profondes, son art reflète son âme originaire, celle d'un véritable Flamand.

Le goût de Beethoven pour la liberté, son respect de la dignité humaine, sont bien de la race fière qu'aucun pouvoir n'a jamais pu asservir ni caporaliser. Nulle âme, plus que la sienne, n'aurait vomi la *Kultur*, c'est-à-dire la pédante et criminelle barbarie qui fut inventée plus tard par la Prusse, et acceptée par l'Allemagne ivre de pangermanisme.

Flamand par son origine, le génie de Beethoven fut d'une telle ampleur, d'une telle magnanime pureté, qu'il appartient à l'humanité tout

entière. L'art ne fut pas pour lui un simple divertissement. Beethoven fit servir la musique à l'expression des sentiments les plus profonds : il fut une des voix du mystère que nous sommes tous. Ce grand créateur fut un des inspirés qui révèlent à l'âme humaine la noblesse où elle peut s'élever ; il fut un des initiateurs que Victor Hugo caractérisait profondément :

Ceux qui font reculer plus loin dans l'infini
Le point sombre où l'homme commence.

La Messe en ré, *expression de Beethoven même.* .

« Venue du cœur, puisse-t-elle y retourner ! »

Telle est l'épigraphe, inscrite par Beethoven sur la première page de sa partition.

Rien de plus juste : cette *Messe* est l'expression même du cœur de Beethoven ; elle en est le « reflet mélodique ».

Les Hymnes de la messe, utilisés tour à tour par des musiciens divers, offrent un texte immuable. Mais ce texte n'est pour eux qu'un prétexte à s'exprimer eux-mêmes.

Une telle vérité, si évidente, étonne moins les lecteurs lorsqu'on la constate à propos d'œuvres profanes. Par exemple, on admet plus facilement que le *Faust* de Gœthe suscite des musiques aussi différentes que celles d'un Berlioz et d'un Schumann, d'un Gounod et d'un Liszt. D'ailleurs Gœthe déjà, utilisant le nom et la légende de *Faust*, avait prêté à ce personnage « passe-par-

tout » ses propres idées, ses rêves ou ses fantaisies philosophiques : sous le nom de Faust, Gœthe exprima son âme même.

On pourrait faire des remarques analogues à propos de maintes compositions de musique religieuse. Par exemple, le *Requiem* commencé par Mozart, nécessaire et suprême aboutissant de l'âme et de l'art mozartiens ; — le *Requiem* de Berlioz, série de fresques fantasques, improvisées par un Jeune-France de génie... Dans chaque *Requiem*, le texte latin est semblable (*objectif*, comme disent les philosophes) ; mais la musique est une expression personnelle de chaque musicien, — une expression *subjective*.

Il en va de même pour les *Messes* musicales. Sans recourir à l'illustre exemple de la *Messe en si* de Bach, on peut se contenter de comparer les deux *Messes* de Beethoven : celle en *do*, composée en 1807, et celle en *ré*, la *Messe solennelle*, terminée en 1822. Chacune d'elles exprime la même âme, mais à deux moments différents.

Dans une telle variété d'expressions si individuelles, si passagères même, faut-il voir le triomphe du *sens propre*, comme disent les théologiens, et exclure de la musique convenant au culte, ces œuvres d'un art profane, presque mondain, — ces œuvres qui, en définitive, sont du « siècle » ?... La question est délicate et nous n'avons aucun titre à la trancher. Toutefois, il ne faut pas confondre la musique d'église, exécutée à l'église, avec la musique religieuse, exécutée au concert. L'une d'elles, unie au culte, incor-

porée aux cérémonies rituelles, est logiquement soumise aux gardiens mêmes du culte ; et l'autre, à demi profane, *en marge* de la religion, relève plutôt de l'esthétique séculière. De fait, ces *Messes* musicales et oratorios sont rarement exécutés dans les églises pour participer au culte ; mais ils peuvent, ils doivent enrichir les programmes des concerts. Ce sont des œuvres aussi grandes et aussi hautes que les plus belles symphonies. La *Messe en ré* doit prendre, dans la faveur du public, le même rang que la *Symphonie avec chœurs*. Si l'on regarde les choses d'un peu haut, si l'on tâche de présager le mystérieux travail que les chefs-d'œuvre continuent de faire dans l'esprit de chacun, — il faut espérer que la *Messe solennelle* deviendra familière à l'élite du public. Ce sera là un évènement des plus heureux pour la formation du goût. Vraiment, il faut encore citer cette lettre, écrite en 1824, et que le prince Galitzine adressait à Beethoven :

« L'effet que cette musique a fait sur le public est inexplicable. Je ne crains pas d'exagérer en disant que je n'ai jamais rien entendu de si sublime ; je n'excepte même pas les chefs-d'œuvre de Mozart, qui, avec leurs éternelles beautés, ne m'ont pas fait naître les mêmes sensations que vous m'avez données, Monsieur, par le *Kyrie* et le *Gloria* de votre messe. La savante harmonie et la touchante mélodie du *Benedictus* transportent l'âme dans un séjour vraiment bienheureux. Enfin toute cette œuvre est un trésor de beautés. On peut dire que votre génie a devancé les siècles,

et qu'il n'y a peut-être pas d'auditeurs assez éclairés pour goûter toute la beauté de cette musique ; mais c'est la postérité qui rendra hommage et qui bénira votre mémoire bien mieux que ne pourront le faire vos contemporains. »

MÉHUL

I. — *Un Français oublié.*

— « Méhul est un belge », déclaraient près de moi, des amateurs qui sortaient du concert. Mais ils ne savaient pas l'histoire de la musique mieux que la géographie. Méhul, ainsi que Berlioz et Saint-Saëns l'ont écrit, est un des musiciens qui font grand honneur à l'Ecole française. Bien plus, il est Français, car il est né à Givet, c'est-à-dire dans le département des Ardennes.

De nos jours, le public, même cultivé, connaît bien peu d'œuvres de ce maître si attachant : on sait qu'il a écrit *Joseph*, un véritable chef-d'œuvre que l'Opéra-Comique devrait reprendre de temps à autre, et c'est à peu près tout. Parmi la foule, l'admirable *Chant du Départ* est resté populaire ; mais, tous ceux qui ont entonné : *la Victoire, en chantant, nous ouvre la carrière*, savent-ils que cette mélodie héroïque et pure est de Méhul ?

Une de ses symphonies (en *ré*) vient enfin d'être exhumée. C'est une œuvre délicieuse. On y sent bien que Mozart et Haydn étaient des dieux pour

Méhul ; on y retrouve aussi des accents dramatiques et une netteté d'idées qui ne surprennent pas chez ce disciple de Gluck. Et l'on y respire un agrément, une bonne grâce, une cordialité, une rectitude morale, qui sont proprement un charme. Ici, ce n'est pas seulement le musicien qu'on admire, mais c'est l'auteur, c'est l'homme même qu'on voudrait connaître pour l'aimer [1].

Cette musique, sans y prétendre, le reflète tout entier : il est bon, simple, honnête, *sensible* (comme on disait alors) ; — il respecte son art, et même il s'applique. Parfois, par habitude de chercher l'expression dramatique, il risque des enchaînements dont la hardiesse l'étonne, il se laisse entraîner à tels accents où il fait presque penser à Beethoven (eh ! oui, mais n'oublions pas le *presque*, et rappelons-nous que Weber et Wagner admiraient Méhul) ; — mais aussitôt il se surveille, et reprend tranquillement des imitations, des réponses et un bien sage parallélisme, sans doute pour ne pas être grondé par le puriste Chérubini.

Et c'est aussi un homme de bon sens et de bon goût ; il ne cherche ni à forcer son talent, ni à donner le change, ni à en imposer. Ce qu'il écrit dans cette *symphonie*, il le pense de tout son cœur. Aussi cette œuvre, un peu pâle, un peu timide et scolaire, garde le charme des œuvres sincères : on l'aime parce qu'elle est *vraie*. —

1. Une réduction, pour piano, a été publiée par M. Paul Vidal (Sénard, éditeur).

C'est là un mot plein d'un beau sens ; et vous vous rappelez que l'âpre La Rochefoucauld l'appliquait, non sans tendresse, à son amie Mme de La Fayette.

Grand et bon Méhul : après des succès et des chutes, après plus de trente œuvres et une vie ballottée par la Révolution, il sut vieillir avec grâce. Il avait presque tout oublié des hommes et même de sa musique ; mais il écoutait encore les silencieuses symphonies qui s'exhalaient des innombrables fleurs de son jardin ; et il avouait à ses amis :

— Je ne vis plus que par le cœur.

Tel fut notre Méhul. Son âme douce, frémissante, et pour qui la poésie fut la sœur divine de l'amour, palpite encore, à demi-voilée, dans son aimable symphonie. Et dès qu'on l'y découvre, cette âme d'autrefois, on se prend à l'aimer.

II. — *Joseph.*

Joseph est un drame en prose où, de place en place, Méhul a mis un peu de musique. Pour que cette musique conserve toute sa valeur, il est nécessaire que les divers morceaux soient espacés par de longues scènes parlées.

Vous pouvez le vérifier vous-même. Lisez au piano cette partition : je ne crois pas que vous puissiez dépasser, avec plaisir, le premier acte. Pourtant, les deux autres sont presque aussi beaux. Mais, lus coup sur coup, sans ces repos qui laissent un peu oublier ce qu'on vient d'en-

tendre, ils ne produisent presque plus d'émotion.

En effet, les moyens d'expression dont dispose Méhul ne sont ni riches, ni variés, ni renouvelés par l'imprévu.

A la scène, séparés les uns des autres par le dialogue parlé, ils ne manquent pas de « toucher » l'auditeur. Pour prendre le style du temps, « le cœur ne laisse pas que d'y être sensible ».

Et, à travers cette musique, on voit apparaître l'âme tendre et surannée, souriante et tragique de ce bon et grand Méhul.

Un de ses amis, qui écrivit une plaquette délicieusement démodée, porte sur *Joseph* ce jugement où l'on croit entendre Méhul même :

« Plus austère que Baour-Lormian dans sa tragédie d'*Omasis*, Méhul avait banni de son sujet tout profane accessoire... Noblesse... vérité... simple grandeur des scènes de la Bible... pompes de l'Egypte et grandiose sans limite du désert... »

Nous pouvons souscrire à ces paroles amicales, — mais sans oublier que *Joseph* utilise des moyens musicaux capables de plaire aux délicats de 1807.

Songez encore, pour vous préparer à mieux goûter cette musique, songez qu'après la mort de Méhul un groupe d'élèves du Conservatoire alla sur sa tombe, au Père-Lachaise : là, pour honorer ses mânes (comme on disait en 1818), ils chantèrent « le chœur du sommeil des Bardes, pris dans *Uthal*... »

WEBER

Le véritable Freischütz.

Pour quiconque aime les arts, il y a des noms qui ne peuvent être dits sans émotion. Ces nom-magiques, chargés de rêves et de souvenirs, éveillent soudain dans notre âme les échos les plus profonds. Mais au théâtre, pour entendre pleinement cette musique intérieure, il faut être placé dans des conditions spéciales et rares.

Le *Freischütz* de Weber, et non celui des adaptateurs, — le véritable *Freischütz*, qui ouvre la musique moderne de théâtre et marque une date dans le romantisme orchestral, n'est pas du tout ce qu'on appelle « une œuvre de répertoire courant ». Sur quel théâtre pourrait-on le voir sans qu'il perdît son charme si particulier ? Il faut lui conserver son *parlé*, car c'est un drame populaire, familier, où la musique n'intervient que de place en place. Or notre actuel Opéra-Comique, seule scène musicale où le *parlé* devrait être chez lui, ne veut plus de ce prétendu frère pauvre ; — et l'Opéra habille et endimanche le *parlé* sous de pompeux récitatifs : c'est une conséquence du « cahier des charges ». C'est là une charge, en effet... A l'Opéra, la grandeur de la salle, les récitatifs que l'on ajoute (bien qu'ils soient de Berlioz, et faits avec amour, avec génie et même avec discrétion), les ballets et divertissements (bien

qu'empruntés à Weber), — tout cela déforme le véritable *Freischütz*.

Et cela rompt l'enchantement.

Pour percevoir le charme de Weber, il faut des conditions spéciales. Le plus facile est de prendre une édition *fidèle* (Peters ou Breitkopf), une réduction piano et chant, ou une partition d'orchestre, et de la lire.

Mais si, au lieu d'*entendre par les yeux*, on veut entendre les sons réalisés par des chanteurs et un orchestre, les difficultés commencent.

Dans les théâtres, on ne joue presque jamais le *Freischütz ;* si, par hasard, on le donne, c'est avec un texte de haute fantaisie. Sur une affiche d'un de nos théâtres subventionnés, on nous promet encore un fallacieux pastiche, *Robin des Bois ;* par bonheur, on le promet depuis de longues années, et il n'y a aucune raison pour que cela cesse.

Jouerait-on le véritable *Freischütz*, ce n'est pas dans un théâtre régulier qu'il peut revivre avec tout son charme. Une comparaison vous fera comprendre pourquoi. Supposez que vous ayez vu quelque tableau d'église ou quelque fresque dans le sanctuaire même où l'artiste les peignit : est-ce que la force évocatrice de ces œuvres d'art, est-ce que leur puissance d'émotion ne doit rien aux choses environnantes, à ces mystérieuses compagnes qui ont longtemps vécu près d'elles ? Près d'un temple grec, au pied d'une colonnade mutilée, le moindre fragment de statue suggère toute la culture antique... Dans un musée, le charme, presque entier, s'évanouit.

Le *Freischütz*, de même, ne revit pleinement que dans un cadre approprié. Encore faut-il, évidemment, que l'on joue non pas un *pasticcio*, mais bien la partition authentique et complète.

Vous dirai-je qu'en écoutant le *Freischütz*, non seulement je pense sans cesse (c'est forcé) à Berlioz et à Wagner, mais aussi à un poète, à un critique merveilleux : à Théophile Gautier. Il aimait et comprenait Weber, comme il aima et comprit tout ce qui est grand et beau. Impeccable écrivain, esprit ouvert à tout, cœur plein d'indulgence et de bonté, on l'ignore, on l'oublie, ce « pauvre Théo », comme il s'appelait lui-même avec une tristesse résignée. Quelles admirables chroniques il écrivit sur le *Freischütz !* Souffrez, du moins, que je vous cite quelques lignes, où vous sentirez sa souveraine intelligence et sa bonté souriante :

« On a l'habitude de critiquer comme niais et maladroit le livret allemand du *Freischütz* ; il est simple, plein de caractère comme ces grossières gravures sur bois qui figurent en tête des légendes populaires et dont aucune vignette habilement dessinée ne produit l'effet. Tel qu'il est avec sa rudesse, il prête admirablement à la musique et conserve la physionomie sauvage et bizarre du Franc-Chasseur... Cette naïveté rustique vaut mieux que toutes les ficelles des faiseurs d'opéras-comiques patentés. »

Pauvre Théo ! Il avait le sens de la Beauté... Qu'aurait-il dit, s'il avait vu et entendu la plupart des peintures ou des musiques récentes ? Pour se consoler, il aurait sans doute demandé, comme il

le fit souvent, qu'on lui jouât quelque fragment du *Freischütz*.

Faites de même. — Aimez le *Freischütz*. Et si vous vous attirez quelque remarque déplaisante d'un *avancé*, n'en prenez nulle peine. Dans l'admiration de Weber, vous serez en compagnie de Berlioz, de Schumann et de Wagner, de Saint-Saëns et de Vincent d'Indy, sans oublier un certain Beethoven, assez maniaque pour admirer Weber, bien qu'ils fussent tous deux compositeurs et même contemporains.

MEYERBEER

Le Grand Opéra et la musique.

Vous connaissez, à Paris, le théâtre de l'Opéra. C'est une très large et très haute construction ; son style composite a souvent été critiqué ; mais, quoi qu'on pense de cette construction grande et fastueuse, il faut bien reconnaître qu'elle est fastueuse et grande.

Elle est conçue, en effet, pour servir de cadre à des manifestations de grandeur et de faste, et notamment à des soirées de gala. Napoléon III et l'Impératrice, à la veille de 1870, espéraient y assister avec les souverains et les princes d'Europe, entourés d'une Cour éblouissante où les uniformes chamarrés et multicolores, les parures et les diamants des femmes en grand décolleté, cha-

toieraient parmi les dorures des statues et des balustres, sous l'innombrable ruissellement des lumières.

Dans ces fêtes, purement mondaines et de vanité, la musique, ou du moins un spectacle accompagné de musique, avait une certaine part. Evidemment, les œuvres les mieux appropriées étaient celles de Meyerbeer. Chœurs nombreux, vaste figuration, intermèdes de ballets, cavatines, duos et trios, tel « septuor du duel » ou tel grand ensemble pour la « conjuration des poignards », sans oublier les cortèges, les processions (un directeur voulut toujours faire défiler un cardinal sous un dais), sans oublier non plus les rondes de veilleurs de nuit, ni surtout ces finales dramatisés par la lueur des torches, par un incendie, un écroulement de palais, ou par une fusillade dans la coulisse, — vraiment, il y avait de tout, et même de la musique dans les encyclopédies théâtrales de Meyerbeer, ce juif berlinois, ce Jakob-Liebmann qui se faisait appeler Giacomo, parce que la vogue allait aux cavatines italiennes.

La faveur de tels spectacles soutenue par de nombreux intéressés et même par l'auteur très intéressé au placement de ses produits, fut colossale, écrasante : durant trois quarts de siècle, la majorité du grand public éclairé pensa que le sommet de l'art musical était le genre *grand opéra*.

Le goût changea.

Depuis 1880 ou 1890, on s'intéressa davantage à la musique symphonique et à la musique de chambre ; on fut wagnérien avec frénésie, puis avec

plus de sagesse ; Meyerbeer n'éclipsa plus ni Beethoven, ni Mozart, ni Bach et Haendel, ni Weber, ni Schumann, ni César Franck... Or, plus le cercle des connaissances musicales s'agrandissait parmi le public, plus le genre grand opéra, dans l'opinion d'une élite nombreuse, devenait petit.

Cependant le grand Opéra, c'est-à-dire le vaste et fastueux théâtre, *est toujours debout* comme l'on chante dans la *Ronde du Veau d'Or*. Même, il conserve sa situation privilégiée de grand théâtre officiel et subventionné, il a un excellent orchestre, de bons chanteurs, des chœurs nombreux, un nombreux corps de ballet, une scène immense, une machinerie exceptionnelle...

Mais, par une fatalité plus forte que lui, l'Opéra, gêné par sa grandeur, est bien peu mêlé au mouvement musical contemporain.

Le Prophète est fatigué.

Connaissez-vous une lettre de Berlioz, écrite au lendemain de la première représentation du *Prophète* (1849) ? Cette lettre n'est encore reproduite dans aucun recueil. En voici quelques lignes :

— « Je suis délivré de la grippe. Je suis même libéré de mon article sur le *Prophète*, ce qui était bien plus grave. Meyerbeer a le bon esprit de ne pas trop mal prendre les quatre ou cinq restrictions que j'ai introduites dans mes dix colonnes d'éloges... La partition contient de très belles choses à côté de choses très faibles et de fragments détestables. Mais la magnificence incomparable

du spectacle fera tout passer. Quelle tâche, aujourd'hui, que celle de faire réussir un opéra ! Que d'intrigues, que de séductions à opérer, que d'argent à dépenser, que de dîners à donner !... Cela me fait mal au cœur. *C'est Meyerbeer qui a amené tout cela et qui a ainsi forcé Rossini d'abandonner la partie.* »

Plus d'un document confirme cette boutade ; et Berlioz, tout autant que Wagner (qui écrivit le *Judaïsme en musique*), savait à quoi s'en tenir sur le cas de Jakob-Liebmann-Meyerbeer, juif berlinois, qui eut « le bonheur d'avoir du talent et même le talent d'avoir du bonheur »...

Mais ne parlons que de la reprise du *Prophète*.

Dans les décors, les costumes, et la mise en scène, rien ne me paraît changé. Plus d'un spectateur, pour peu qu'il ait dépassé la trentaine, aimera retrouver, dans ce vieux *Prophète* de tout repos, un souvenir de sa jeunesse. Il reconnaîtra le ballet des patineurs, et la célèbre *Marche*, que fredonne toute la salle, comme dans un théâtre du Midi.

Il trouvera, sans aucun doute, que la musique du *Prophète* est bien fatiguée. Quand on ne l'entend pas, quand on parle de souvenir, on peut lui trouver des mérites ; en effet, elle n'en manque pas. Mais vraiment, quand on l'entend de huit heures à minuit, on trouve qu'elle abuse. Et combien de trivialités, de lourdeurs, et quelle incontinence de pistons !

BERLIOZ

Un musicien romantique [1].

Le jeudi 11 mars 1869, on conduisait Berlioz au cimetière. — Obsèques décentes, aimablement sympathiques. On était tout prêt à lui trouver du talent, puisqu'il s'en allait.

Le corbillard, d'une classe moyenne, paisiblement tiré par deux chevaux, approchait déjà du cimetière Montmartre. Quelques artistes, que Berlioz aimait peu, tenaient les cordons du poêle...

Tout à coup, les chevaux s'emportent : le corbillard, libre de ceux qui semblaient le tenir en lisière, se précipite vers l'enclos des tombes, comme si le héros romantique voulait entrer seul dans la cité souterraine où tant de voix l'appelaient depuis si longtemps.

Symbole tragique de la destinée de Berlioz. Même mort, il ne peut pas ressembler aux autres hommes. Vieillard farouche, pour s'évader des contacts de douleur, il aspirait, avidement, à la solitude. Il meurt... Mais il ne trouve pas encore le repos. Et son destin s'achève, comme celui du Faust de la *Damnation*, dans les dramatiques sursauts d'une « Course à l'Abîme ».

Pour quelques instants, rapprochons-nous de

1. Écrit pour le cinquantenaire de sa mort (*Echo de Paris*, 11 mars 1919).

ce grand disparu, et cherchons ce qu'il fut vraiment.

Ce qu'il fut ?... Une grande âme de poète. Une âme de tendresse, de frémissement, sans cesse travaillée par le besoin de multiplier sa puissance dans les rêves d'art et dans l'amour. Elle veut sans trêve, cette âme fiévreuse, s'amplifier à tout ce qui est grand et beau, — à tout ce qui recule les limites ordinaires de l'homme.

Rien de noble ne passa près de lui, sans qu'aussitôt il ne frémît d'enthousiasme. Tout enfant, il pleure à la lecture de Virgile. Etudiant en médecine, mais attiré déjà par la musique, la grandeur de Gluck et des « tragédies lyriques » s'impose à son ardente imagination. Soudain, dès la mort de Beethoven, les immortelles Symphonies sont révélées aux dilettantes parisiens :

— « Elles me foudroyent ! » s'écrie Berlioz, avec un accent qui peut étonner, mais qui est sincère.

Autre « coup de foudre » : les opéras de Weber, et plus que tous, le *Freischütz*.

Mais l'orage magnifique, qui ravage et féconde, qui galvanise toutes ses forces les plus profondes, ce fut la révélation de Shakespeare.

Hamlet, *Roméo*... Toute la génération des romantiques, soudain, prit conscience d'elle-même : les comédiens anglais, en 1827, apportèrent la grande commotion d'où allaient sortir la *Préface de Cromwell*, les drames d'Hugo, de Dumas et d'Alfred de Vigny, et toute la floraison des œuvres qui portent la date révolutionnaire et flamboyante de 1830.

Plus que tous les autres, Berlioz tressaillit à la révélation de Shakespeare. L'héroïne, Harriett Smithson — la tragédienne irlandaise qui représente Juliette ou Ophélia, il l'aime : il délire d'amour. Pour elle, il devient Hamlet. Son imagination s'enflamme et l'éblouit : entre ce qu'il imagine et ce qu'il est, il ne voit plus de différence. Et l'âme d'Hamlet vit tellement en lui, que toujours il la portera, et que toujours, elle le fera souffrir.

A cet Hamlet « volcanique », il faut son Ophélia.

Pauvre Harriett ;... actrice médiocre, célèbre un hiver, plus âgée que lui, il l'épouse... Mais bientôt, épaissie, obèse, sans rôle, jalouse, criarde, terrible dans des scènes de ménage où l'ancienne tragédienne retrouvait tous ses moyens dramatiques... non, ce n'est plus une inspiratrice, ce n'est plus une Ophélia glissant comme un rayon de lune sur les nostalgiques lagunes d'Elseneur.

Et voilà Berlioz, toujours frémissant, rejeté à tous les hasards de la vie parisienne.

Et sa musique, on ne la joue pas. Cette force créatrice qu'il sent en lui-même ; ses rêves, sa tendresse, ses imaginations, ses passions, qu'il a fait revivre dans la *Symphonie Fantastique*, dans *Harold* ou dans son *Roméo*, on ne veut pas les entendre. Pour lui, pas de public. Au théâtre, *Benvenuto* est égorgé. Au concert, Berlioz monte à ses frais la *Damnation*, et il se ruine.

Pour gagner son pain, pour ne pas se laisser oublier, pour se défendre contre ses rivaux, il ré-

dige la critique musicale aux *Débats*. Ce labeur, quel supplice ! Si du moins il pouvait parler de ce qu'il admire. Mais l'actualité s'impose. Et c'est sans cesse le flot renaissant des concerts de virtuoses, des opéras trop italiens et des opéras-comiques trop parisiens. Et il faut leur donner un semblant d'éloges :

— « Fretin de crétins et de gredins, s'écrie-t-il dans ses lettres ;... monde empoisonné d'empoisonneurs ;... platitudes et turpitudes !... »

Il souffrait. — Nerveux, irritable, il ne pouvait pas se résigner. Dès quarante ans, la maladie le tenait et lui donnait un avant-goût de la mort. Comme un Hamlet trop sincère, il hamletisait malgré lui. La mort, la mort : elle est partout ; elle le hante ; elle vit en lui, qui se sent mourir. Dans son âme comme dans sa musique, la mort met sa grande ombre mystérieuse, son infini d'épouvante. Et sur ce fond tragique, les lueurs heureuses de la vie, les joies, les rêves, l'espoir ou l'amour, apparaissent comme des fleurs plus passionnées, plus belles, plus rayonnantes, à cause de l'ombre immense qui les étreint et déjà les engloutit...

Une grande âme de poète... Voilà ce qui vit dans sa musique. Voilà ce qui séduit, ce qui émeut encore, au bout d'un siècle. Et cette musique si personnelle, qui ne ressemble à aucune autre, mais qui jeta des germes dont *tous* les musiciens ont profité et profitent encore même sans le savoir ; — cette musique dont Schumann, Liszt et Wagner reconnaissaient la valeur géniale,

reste vivante parce qu'elle reflète plus qu'un musicien : *elle est l'expression d'un homme*. Et il lui faut appliquer le mot de Pascal, un mot qui va très loin : « On s'attendait de voir un auteur, et l'on est étonné et ravi de trouver un homme. »

Les Troyens, *une grande œuvre qui attend* [1].

L'Opéra, dans quelques jours, va enfin représenter les *Troyens* de Berlioz.

— « Donnez-nous les *Troyens* ! » s'écriait jadis un critique musical ; et il écrivait un long plaidoyer dans les *Débats*, sous les yeux mêmes de Berlioz, dans ces colonnes où le compositeur avait si longtemps feuilletonisé sur la musique.

Or, c'était en 1861. L'œuvre était achevée depuis 1858. Il aura donc fallu quelque soixante ans pour que les *Troyens* entrent à l'Opéra : dans quelques jours, au lieu de morceler l'œuvre en deux soirées, on la donnera, enfin, en une seule représen-

1. *Echo de Paris*, du 6 juin 1921. — Les *Troyens* furent repris le 10. Sous la forme qui les rend enfin possibles à l'Opéra, ils obtinrent un glorieux succès, et se sont ainsi incorporés au répertoire. — J'avais pris à cœur une telle résurrection des *Troyens*. Puis-je ajouter qu'elle me sembla bien recevoir l'assentiment de Saint-Saëns? Le Directeur de l'Opéra, M. Rouché l'avait invité, ainsi que moi, à venir entendre la reprise dans la loge directoriale. Le vieux maître, dont la franchise est proverbiale et qui évoqua plus d'un souvenir pour ses deux seuls auditeurs de la loge, ne ménagea pas ses marques d'approbation.

Il convient aussi de féliciter M. Philippe Gaubert, chef d'orchestre, et qui dirigea les études avec maîtrise.

tation, et dans son ensemble. Mais, pour paraître selon le plan conçu par l'auteur, elle aura attendu plus d'un demi-siècle.

Pourtant, pour conquérir le théâtre, Berlioz n'avait pas été inactif. Dès sa jeunesse, combien d'intrigues, de combinaisons. Avant 1830, il commence son travail d'approche. Sous Louis-Philippe, grâce aux officieux *Débats*, grâce aux Bertin, leurs tout-puissants directeurs, grâce aux princes royaux, le musicien Jeune-France, avec autant de génie que d'ingéniosité, sait obtenir des commandes officielles ; sa musique est jouée dans la Chapelle des Invalides et dans la salle du Conservatoire ; elle participe, à travers tout Paris, à un long et imposant cortège et à l'inauguration de la Colonne de Juillet (place de la Bastille) ; — bien plus, à trente-quatre ans il obtient de faire jouer *Benvenuto* sur la scène même de l'Opéra.

Tout cela, c'était des succès sans lendemain : à Paris, sauf cinq ou six cents auditeurs, il n'y avait alors aucun public pour un compositeur *symphoniste*.

Les années passent ; les succès diminuent ; les échecs s'accumulent : Berlioz en est réduit à l'humiliante situation de « génie sans public ». La *Damnation*, en deux auditions désastreuses, le ruine. On l'acclame à l'étranger ; mais Paris n'en veut pas. Puis, c'est la Révolution de 48 : s'agit-il de musique, dans une ville ensanglantée ?... Louis-Napoléon est élu président de la République ; il devient Prince Président, et bientôt empereur : dès lors pour Berlioz, et jusqu'à sa mort, com-

mence une longue et sinistre période d'épreuves sans issue.

Quinze ans durant, il avait été le critique des *Débats*, le protégé des Bertin et des princes royaux... Pour l'Empire, c'est un suspect : jamais on ne s'occupera de lui.

Mais on le craint, à cause de ses relations à l'étranger, et à cause de ses feuilletons musicaux, qui sont très lus, et où il sait parler d'autre chose que de musique... Donc, on lui fera des promesses. On l'amusera, on l'usera, avec de bonnes paroles. On le tient, puisqu'il a besoin de l'Opéra, qui dépend de la Maison de l'Empereur. Quand il donnera des concerts ou publiera des partitions, on lui enverra cinquante francs, en façon d'aumône. Mais jamais on ne lui ouvrira l'Opéra Impérial. On monte *Tannhäuser*, pour faire plaisir à l'ambassadrice d'Autriche ; mais on ne monte pas les *Troyens*. Au musicien français, il ne sert à rien d'être « membre de l'Institut », d'avoir écrit la *Fantastique*, *Roméo*, l'*Enfance du Christ*, ni d'être porté à la gloire par les acclamations de toute l'Europe, — ni même, dès 1860, vivant dans la gêne, malade, épuisé, brisé, de passer encore parmi les vivants comme une apparition de la douleur et de la détresse. Non, c'est un homme du régime déchu, un « libéral ». Contre lui, la consigne, bien que muette, sera formelle, inébranlable. Pour lui, la guillotine sèche : il est de ceux dont *on ne s'occupera pas*. Quoi qu'il fasse, bien qu'il écrive à Napoléon III, bien qu'il essaye d'intéresser à son sort l'Impératrice ou le duc de Morny ; bien qu'il

se montre aux soirées officielles et sollicite des audiences particulières, jamais l'Opéra Impérial ne s'ouvrira aux *Troyens*.

Or, pour sa dernière grande œuvre, il n'y a qu'un théâtre à Paris : l'Opéra [1].

C'est donc le rêve de Berlioz, durant les dix années de son émouvante vieillesse, que l'Opéra d'aujourd'hui, grâce à l'intelligente initiative de M. Rouché, va réaliser enfin. Il le fait dans un sincère désir de justice, envers un maître français, longtemps méconnu.

Représenter les *Troyens* est une entreprise fort délicate. L'Opéra a bien voulu, à cause de nos travaux berlioziens, nous demander quelques indications. Nous les avons données pour tâcher de servir, le plus utilement possible, notre grand compositeur romantique.

On sait que l'œuvre a été divisée, du vivant de Berlioz, en deux fragments : la *Prise de Troie*, que l'auteur ne vit jamais représenter, et les *Troyens à Carthage*, qui furent donnés avec force coupures, en 1863, par le Théâtre-Lyrique.

Partager l'œuvre en deux fragments, c'est lui nuire. L'épreuve a été faite. — Il faut redonner à l'œuvre son unité et sa grandeur, en la représentant dans son ensemble. Et, puisqu'elle est trop longue pour une seule soirée, il faut recourir à des coupures.

Berlioz lui-même, sur son manuscrit, en a indi-

1. Voir Adolphe Boschot, *Une vie romantique*.

qué. Elles portent sur la seconde moitié, qu'il vit mettre à la scène. — Si l'on veut jouer les *Troyens* conformément à la conception originale, et si l'on veut ne les pas desservir, il faut chercher d'autres suppressions. Et il faut, par contre, rétablir les belles pages que les insuffisantes ressources du Théâtre-Lyrique avaient fait supprimer. — Tout cela est d'une nécessité évidente.

L'étude du manuscrit des *Troyens*, l'étude des autres manuscrits et de la copieuse *Correspondance* (publiée ou inédite) de Berlioz, donnent de précieuses et multiples indications. En voici l'essentiel.

Toute la musique des *Troyens* n'a pas été faite spécialement pour cette œuvre même. Fatigué par une vie de passions et de luttes, vieilli dès la cinquantaine, créant cette œuvre suprême parmi des sursauts d'espoir ou des crises de maladie et de désespérance, Berlioz, à côté de pages toutes frémissantes de sa sensibilité et de son génie, écrivit d'autres pages moins heureuses ; et parfois il utilisa de vieilles pages qu'il avait laissé dormir dans ses tiroirs depuis longtemps.

Que faut-il donc faire, pour servir sa mémoire ?

Faut-il alléger l'œuvre et rendre sa représentation possible ? Faut-il, en concentrant l'attention sur les plus belles pages, les sauver de l'oubli ?

Ou, au contraire, évitant toute initiative, fuyant toute responsabilité, faut-il se couvrir d'un respect de tout repos, s'embusquer dans une vénération peut-être hypocrite, et déclarer, au nom des principes :

— Respectons l'œuvre, n'y touchons pas : laissons-la dormir dans les cartons ! Et saluons-la : c'est une morte !

Non, elle n'est pas morte ! Pour vivre encore, elle contient assez de pages où palpite l'âme de Berlioz. L'apparition d'Andromaque, les lamentations de Cassandre, la nostalgique mélopée du matelot, le quintette et le duo chantés dans les jardins près de la mer, la *Chasse* et l'*Orage*, voilà, parmi tant d'autres, des pages qui ne peuvent mourir : l'âme d'un poète leur a donné un pouvoir d'émotion, un enchantement et une beauté qu'on ne retrouve dans aucune autre musique ; le propre du génie, c'est d'être le seul à faire ce qu'il fait.

Chaque musique, qu'elle soit d'un Bach, d'un Rameau, d'un Mozart ou d'un Beethoven, est l'écho particulier, unique, d'une âme qui s'exprime elle-même, selon le langage contemporain et surtout selon sa nécessité intérieure. Sachons entendre la passion et la poésie, la douloureuse tendresse, la virgilienne douceur qui chantaient dans l'âme tumultueuse de Berlioz. Aimons assez son œuvre suprême pour en dégager les hauts sommets.

Artiste sincère, il aspirait naturellement à la grandeur et à la beauté. Romantique, jadis « foudroyé » par Gluck et Shakespeare, il gardait toujours au fond de son cœur un culte attendri pour la sérénité de l'art antique et pour la pureté de Virgile. Abattu par la maladie, désespéré, mais luttant malgré tout, — âme de poète, née pour le rêve, et qui garda jusqu'au bout la nostalgie de

l'amour, — Berlioz, dans les *Troyens*, a donné les derniers chants de son ardent et tragique crépuscule. L'approche de la mort y met déjà quelque chose de l'infini.

Le Faust *de Schumann.*

Je ne puis vous cacher que j'ai une tendresse particulière pour ce *Faust*. J'aimerais à vous en indiquer les raisons, afin de vous faire plaisir si vous aimez cette œuvre, ou afin de vous engager à la connaître mieux et à l'aimer davantage, si elle ne vous est pas tout à fait familière.

Or, certains propos, entendus parfois dans les couloirs des concerts, me prouvent que plus d'un dilettante ne se place pas encore au vrai point de vue, c'est-à-dire à celui d'où l'on peut le mieux jouir de cette œuvre.

Selon ma conviction, que faut-il surtout chercher dans ce *Faust*? C'est Schumann. De même, dans la *Damnation de Faust*, que faut-il chercher? C'est Berlioz, c'est l'expression de la sensibilité et des rêves, des imaginations hoffmannesques ou moyenâgeuses d'un Jeune-France... Car Berlioz et Schumann ont pris chacun ce qui était à sa convenance dans le *Faust* de Gœthe. Comme des paysagistes, ils ont erré dans le vaste poème ainsi que dans une contrée diverse et mouvementée : ils ont choisi telles ou telles scènes, tels ou tels *sites musicaux*, afin d'y mêler la musique conforme à leur âme même.

Schumann commença par utiliser le *second*

Faust et composa d'abord la partie qu'on appelle « mystique ». Au cours d'une dizaine d'années, il écrivit les autres « scènes » : le *Lever du soleil*, *Minuit*, *La Mort*, et aussi le *Jardin* et l'*Eglise*, empruntés au *premier Faust*, à la « tragédie de Marguerite ».

Ces fragments sont le véritable florilège de l'âme schumannienne. Pour les bien goûter, il faut oublier tout ce qui n'est pas eux, oublier Berlioz, Gounod, Liszt et même Gœthe ; à ce florilège musical, il ne faut demander que son parfum propre, c'est-à-dire l'âme de Schumann.

Elle s'exhale avec le charme le plus troublant. La tendresse et la rêverie, la douceur familière, l'angoisse aussi, une hantise et une peur du mystère qui entoure l'homme, un amour passionné, maladif, trop intérieur (*innig*), et qui mêle son trouble à toute chose, même au bonheur... Mais tous les lecteurs savent cela, pour peu que leur soient familiers les *lieder* de Schumann ou sa musique d'ensemble ou ses compositions pour piano.

Schumann aimait à citer, comme une explication de sa musique, ces quelques vers du *premier Faust* :

« L'inquiétude s'empare de notre cœur ; elle y produit des douleurs secrètes ;... elle se présente à nous sous mille formes. L'homme tremble devant tout ce qui n'arrivera pas, et pleure sans cesse ce qu'il n'a pas perdu. »

Ce trouble si humain, — trop humain, — fait le charme de Schumann et de son *Faust*.

Schumann n'est pas *théâtral ;* il fuit l'emphase ou le pittoresque superficiel, il évite les morceaux à effet. Il écrit non pas pour étonner l'auditeur, mais pour exprimer ce dont est plein son propre cœur. On pourrait appliquer à Schumann ces mots si profonds de l'*Imitation : Oculi interioribus intenti.* L'indication qu'il écrit le plus souvent sur sa musique, c'est le mot *innig.*

On a dit, et fort justement : « Le *Faust* de Schumann est de la *musique de l'âme.* » Autant dire : c'est de l'essence de musique. Et voilà pourquoi j'insiste. De nombreux auditeurs, peu sensibles à cette musique si purement *musicale*, se laissent peut-être un peu trop séduire par les bagatelles de la sonorité. Loin de nous de vouloir exalter une forme d'art aux dépens d'une autre... Toutefois on peut craindre que l'accent théâtral et voluptueux de Wagner, puis le séduisant bariolage des Russes, et l'évanescence papillottante des impressionnistes, aient écarté certains dilettantes de la musique plus simplement, plus profondément humaine. Une âme chantante et qui se chante elle-même, est-ce assez ?... On veut des effets, des apothéoses, des consomptions d'amour, — ou des bariolages de tons, qui pourtant font bien mieux sur les tapis, — ou des frottis de notes, subtils, quintessenciés.

Quant à la musique, on l'oublie : on prend l'habitude d'aimer ce qui n'est plus elle. *Litterarum musicarumque intemperentia laboramus*, comme le redirait Sénèque s'il revenait parmi nous. On se plaît aux à-côté, aux faux semblants de la mu-

sique. On risque de ne plus aimer ce qu'elle est par essence : l'expression sincère et profonde, immédiate, d'une âme visitée par les Dieux.

Ouverture de Hermann et Dorothée.

Dans cette œuvre, on respire une poésie simple, familière, mais pénétrante. Le poème de Gœthe, à propos duquel l'ouverture fut écrite, rappelle sans doute, à beaucoup d'entre nous, les plus tristes heures des classes d'allemand. Faut-il rendre Schumann responsable de cet ennui?

Lisez et relisez cette ouverture, laissez-la vous montrer peu à peu l'âme qui lui donne la vie et la jeunesse : je suis presque sûr que vous accorderez ensuite plus que de l'admiration à cette symphonie charmeresse, car vous l'aimerez vraiment.

Certes, Schumann en composa de plus séduisantes ou de plus dramatiques : telles, par exemple, les ouvertures de *Faust* ou de *Manfred*.

Mais aucune n'a cette douceur tranquille, reposée, rêveuse et un peu amollie; aucune n'a cette bonhomie familiale... C'est de l'élégie domestique, à ras de terre. On pense à quelque dimanche d'été, dans une petite ville de l'Allemagne d'autrefois : des bourgeois cérémonieux passent avec leurs pipes en porcelaine ; des jeunes filles, endimanchées de couleurs crues, chantent en dansant une ronde ; et deux fiancés, sous les vieux tilleuls qui embaument auprès de l'église, se tiennent la main sans rien se dire, le regard perdu dans la sérénité du soir.

RICHARD WAGNER

Son premier mariage.

On a imprimé une imposante bibliothèque sur Richard Wagner. En 1895, le *Katalog* d'Œsterlein mentionnait onze mille numéros : vingt-cinq ans plus tard, un nouveau catalogue en aurait compté peut-être le double sinon le triple. Les volumes engendrent les volumes; la paresse des hommes, comme le pensait déjà La Bruyère, les porte à accroître les bibliothèques et surtout à les encombrer de redites : il y a plus d'esprits « subalternes » ou d'esprits « nés copistes » que d'esprits originaux. On peut estimer à une dizaine de milliers les commentaires wagnériens qui sont à peu près inutiles, et à une autre dizaine de milliers ceux qui sont à peu près incompréhensibles.

A côté de ce fatras historique ou philosophique, maints ouvrages de valeur sont dignes de remarque : l'un d'eux, entre autres, a le mérite d'être de Richard Wagner même [1].

C'est le récit de sa vie, tel qu'il le dicta, peu avant 1870. Imprimé presque aussitôt à quelques exemplaires, il fut utilisé par les biographes en relations avec la famille, — sauf pour ce qui concernait le premier mariage.

Sur la sensibilité du jeune musicien saxon,

1. La traduction de *Ma Vie* a été publiée par MM. Valentin et Schenk (librairie Plon).

voilà donc un document riche de nouveautés, précis, confidentiel. Hélas, à demi suspect : dans une affaire où l'on est deux, c'est un document unilatéral. Aussi, quant à ces faits fort intimes et que les personnages mêmes ne peuvent pas toujours vérifier, il sera bon de se rappeler, pour les nuancer, que les souvenirs de Wagner sur sa première femme ont été dictés à la deuxième, et sans doute arrangés, maquillés : *pommadiert*. Les psychologues regretteront que Wagner ne se soit marié que deux fois : la troisième femme se serait fait dicter des souvenirs sur la deuxième...

Quant à la première, cette bonne et douce Minna, aimée dans la tumultueuse éclosion d'un cœur de vingt-deux ans, — compagne d'infortune, victime effacée, qui supporta ensuite d'atroces années de misère, — on la connaissait peu et mal. Si l'on devinait les mutuelles souffrances où Minna et le compositeur méconnu meurtrirent longtemps leurs deux cœurs si divers, du moins on ne savait pas encore, avec la précision que l'on trouve dans *Ma Vie*, comment l'ardente, la frémissante sensibilité du jeune Wagner s'était profondément attachée, malgré lui, à cette Minna, à cette Wilhelmine Planer, insignifiante, apathique, volage par veulerie, et, au demeurant, très bonne fille.

Oublions toute la gloire de Wagner et tâchons de l'imaginer lui-même, dans sa réalité journalière, tel qu'il était vraiment peu après 1830.

Aux yeux de tous, un étrange garçon, bizarre,

fantasque, turbulent, bien doué peut-être, — mais que fera-t-il?

A vingt ans, aucune étude régulièrement achevée. A Leipzig, à la salle d'armes et à l'école Saint-Thomas, il est inscrit étudiant en musique (*studiosus musicæ*); mais de quel maître accepte-t-il une discipline ? Il soumet ses devoirs d'harmonie, ses essais de fugue, au *cantor* Theodor Weinlig. Mais on le voit surtout dans les réunions d'étudiants, au *Rosenthal* ou à la *pâtisserie Kintschy*, ou à la Taverne Verte (*Grüne Schenke*), « arborant une mirobolante casquette brodée d'argent », pérorant, buvant, se disputant, et fronçant les sourcils quand passe un étudiant qui ne porte pas, comme lui, les couleurs de la *Saxonia!* Querelles, beuveries, nuits passées au jeu... Malgré tout, dans cette fermentation de la jeunesse, son génie musical continue de germer et de croître : très vite, Wagner en vient à étonner le *cantor* formé selon la méthode du père Martini. Il l'étonne et l'inquiète : ces compositions hasardeuses, « indépendantes », que peuvent-elles annoncer ? Et que deviendra ce jeune homme énigmatique, presque sans guide ni ressources pécuniaires, — et déjà guetté par la vie de théâtre ?

Il ne rêve que théâtre.

L'accord des instruments suffit à le jeter dans une « excitation mystique ». Depuis son enfance, beau-fils d'acteur (ou plutôt fils d'acteur), frère d'acteur, il grise son imagination dans le monde factice du théâtre. La scène, les coulisses, les décors! Et ce frôlement d'êtres irréels, — de fem-

mes vivantes, — qui électrise le rêve et fait bondir l'âme vers des bonheurs inaccessibles! Sensitif exaspéré, il tombe en extase s'il entend l'*ut en crescendo* de l'ouverture du *Freischütz ;* « ses nerfs enfièvrés se crispent délicieusement, quand le *la* des hautbois éveille les autres instruments comme un appel de fantôme ». Chez l'adolescent, aux troubles musicaux se mêlent les troubles amoureux : un costume, un corsage jeté sur une chaise et qui garde encore des courbes palpitantes, « un attribut de la femme, s'il se rattache au monde fantastique de la scène », irrite et accable, dans un charme irrésistible et alanguissant, cette sensibilité toute chargée des prochaines étincelles du génie.

Cependant, il faut gagner de quoi vivre.

Un hiver, son frère, chanteur au théâtre de Wurtzbourg, le fait engager comme chef des chœurs. Le jeune Wagner s'occupe de sa charge, et aussi de certaines choristes, parmi lesquelles il courtise surtout la plus gracieuse, qui était fille d'un fossoyeur... Il continue de composer quelques essais et n'oublie pas d'apprécier le vin de Franconie. Sa vie journalière est celle de tout jeune musicien dans un petit théâtre de petite ville. Au vrai, « un enfant de la balle ».

L'été, le théâtre ferme. Plus d'emploi. Il se promène, il rêve, il travaille pour lui, il flâne. On l'engage pour une ville d'eaux : chef d'orchestre à Lauchstædt.

Il y va.

Le directeur (*papa*, comme chacun l'appelle),

on le lui montre dans la rue, en robe de chambre et calotte, débraillé, mais d'une distinction cérémonieuse et affectée, — une épave, un décavé, guetté sans cesse par la faillite définitive, mais qui sait sans cesse rappeler en haut lieu que sa femme, sa regrettée défunte, a reçu des faveurs royales.

Ecœuré par ce qu'il apprend en arrivant (et l'on ne peut tout rapporter ici), Wagner est prêt à fuir. Mais il retrouve un acteur de Wurtzbourg, et celui-ci offre de lui indiquer une chambre dans la meilleure maison meublée, et où il y a une charmante locataire, la plus aimable, la plus jolie fille de Lauchstædt, la « première amoureuse » de la troupe, M^lle^ Minna Planer... Mais elle-même, la voici, sur le pas de la porte.

Présentation, bavardages : c'est le nouveau chef d'orchestre,... il cherche un logement... Et M^lle^ Minna d'aller quérir la propriétaire et de lui recommander ce camarade qui arrive.

Wagner visite une petite chambre au rez-de-chaussée, et il l'arrête. La chambre, aussi bien, était juste sous l'appartement de la « première amoureuse ». Et M^lle^ Minna, vraiment, était charmante. Habillée simplement, comme une véritable « ingénue », parlant avec naturel, avec douceur, et le visage régulier, placide, reposant à voir, avec des bandeaux bien égalisés sur un front calme, et deux grands yeux au regard enfantin.

Elle, ici, dans ce guêpier... était-ce possible ? se demandait déjà l'inflammable jeune homme. Comment ?... cet ange de suavité, « première amoureuse » dans une ville d'eaux !

Les camarades de théâtre ne tardèrent pas à le renseigner. Minna était une bonne fille, une très bonne fille, mais qui savait se tenir. Elle résistait (et c'était fort méritant dans la troupe à *papa*), elle résistait, sans trop les repousser, aux assiduités des habitués du théâtre et notamment d'un jeune gentilhomme, d'ailleurs sans fortune. Aussi bien, elle avait eu, toute jeune, un malheur : à dix-sept ans, une fille lui était née, qu'elle laissait aux soins de la grand'mère ou prenait parfois avec elle. Elle pouvait être sérieuse, maintenant.

Elle avait peu de talent : Wagner, amoureux dépité, le constate tout de suite. Dans une féerie burlesque, elle joue le rôle de la fée Amorosa, presque sans qualités d'actrice, mais charmante tout de même par l'élégance de sa démarche, par le naturel de sa diction, — et surtout par ce « sérieux », cette douceur, ce calme qui lui est propre.

Aimable voisine ! Qu'il est délicieux de la rencontrer, d'échanger quelques mots, et, chaque matin, de l'entendre remuer dans l'appartement du premier ! Comme elle répond simplement, sans se fâcher, « aux avances vraiment impétueuses du chef d'orchestre de vingt et un ans » ! Pas même coquette ; un petit air étonné, et toujours ce regard enfantin !

Elle fut très douce, très maternelle, pour soigner Wagner ; comme tant d'autres fois, il eut alors une poussée d'érysipèle. Le visage déformé, boursouflé, il se terrait dans sa triste chambre ; Minna venait le voir et s'occupait de lui...

Puis toute la troupe (Wagner et Minna y

compris) fit une tournée à Rudolstadt, à Bernbourg, et revint pour l'hiver à Magdebourg.

Là, Minna retrouvait ses adorateurs de l'hiver précédent : avant de revenir à Magdebourg, elle avait donc prié le galant chef d'orchestre de s'expliquer sur ses propres intentions: Wagner avait jugé prudent de dessiner un recul. Recouvrant toute liberté, Minna put se montrer sensible aux avances des jeunes nobles qui s'intéressaient au théâtre de *papa*.

Alors, aiguillonnés par la jalousie et le dépit, et aussi par « l'atmosphère de tendresse » d'une Saint-Sylvestre fêtée avec les autres acteurs et actrices (huîtres, champagne et punch, avec bris de mobilier), nos deux jeunes Allemands comprirent qu'ils s'aimaient. Après une autre beuverie, ils s'aperçurent, le lendemain matin, qu'ils n'avaient plus été les maîtres de leur amour.

— « Acte néfaste », comprit Wagner dégrisé, se réveillant dans la chambre de Minna. C'était sérieux... Matinée pleine de pressentiments ; plus de gaieté, ni même de caresses... Que faire, en attendant une heure convenable où l'amoureux pourrait sortir, comme si de rien n'était ?... Nos deux Allemands déjeunèrent, « posément, chastement ». Puis, tous deux, ils firent une promenade : désormais, ils étaient fiancés.

Bonheur, douce intimité, escapades à la campagne, longues soirées d'été sous les feuillages, — et aussi terribles scènes de jalousie. Çà et là, dans ces petites villes où paraissait Wagner avec la

troupe de « papa », comment les jeunes désœuvrés parlaient-ils de la « première amoureuse » ?

L'hiver suivant, à Magdebourg, Wagner le passe encore près de Minna, qui a fait venir Mme Planer. A part le plaisir de subir déjà sa future belle-mère, combien d'inquiétudes pour le fiancé ! Embarras d'argent, poursuites des huissiers... Peut-il offrir cette misère à sa chère Minna?... Et, dans ce théâtre menacé de la faillite, comment la jeune actrice peut-elle être sévère avec les riches amateurs qui soutiennent la direction ? Un certain Schwab, commerçant juif, porte à Minna un intérêt passionné : « La belle situation matérielle de Minna serait-elle le fait de cet homme ? »

Ennuis d'un théâtre sans le sou, engagements à faire renouveler, tentatives vers d'autres théâtres... Les fiancés vont-ils être séparés ?

Tous deux sont engagés à Kœnigsberg. Mais toujours ces protecteurs de théâtre, desquels tout dépend ! Et Minna, avec douceur, avec son bon regard enfantin, subit toutes ces servitudes ! « S'attirer l'amitié du directeur, du régisseur, des membres influents de la troupe, des spectateurs habitués aux coulisses, lui semble d'une sagesse élémentaire. Du moins, elle sauve les convenances. Aucun sentiment de dignité personnelle, mais elle évite tout scandale ». Si gracieuse toujours, si prévoyante, si douce, avec ses grands yeux candides et ses bandeaux réguliers sur son beau front calme...

Exaspéré, l'amoureux trépidant n'y tient plus. Et voilà qu'il trouve des lettres de Schwab, pleines de « détails stupéfiants » !

L'actrice, d'un mot, accable le chef d'orchestre : il n'a que des dettes, et elle le garde ; — les autres sont riches.

Pour être seul à l'aimer, il n'avait plus (croyait-il) qu'à l'épouser.

Donc, le 24 novembre 1836, Richard Wagner revêt un habit bleu à boutons d'or et conduit Minna devant le pasteur.

Entre eux, plus d'obstacles, — et partant plus d'amour.

Mais la misère reste.

Et les actrices de Kœnigsberg doivent répondre aux invitations d'un riche commerçant, Dietrich, qui protège généreusement le théâtre. Déjà de mauvais bruits circulent, que les camarades rapportent au chef d'orchestre. Dans le ménage, explications violentes : la douce Minna, maintenant qu'elle est épousée, s'emporte, devient agressive, et crie sur un ton populacier. D'ailleurs, il faut bien qu'elle se défende devant sa fille, car elle l'a déjà installée chez son mari.

Un jour (fin mai 1837), Minna fuit avec Dietrich.

Wagner quitte bientôt Kœnigsberg et trouve un engagement au théâtre de Riga.

L'été se passe, le théâtre rouvre : la *prima donna* est Amélie Planer, la sœur de Minna. Elle apprend à Wagner que Minna n'est plus avec Dietrich : abandonnée, malade, repentante...

Wagner pardonne. Elle revient.

A Riga, le théâtre avait aussi des protecteurs, et même un directeur tout spécialement éhonté... Minna fut forte, assure Wagner.

Chose certaine, elle fut peu après d'une admirable abnégation pendant les années si dures que Wagner passa en France (1839-1842). Elle fut la compagne qui, seule, put permettre à son génie de ne pas sombrer ; elle fut le repos, l'apaisement, l'élément pondérateur, passif, le lénitif indispensable à une volonté trépidante.

« Son calme naturel, écrit Wagner, m'offrait un appui nécessaire, lorsque, dans le décousu de mes pensées, j'errais à la recherche de mon idéal. »

Près de l'impérieux créateur, qui faisait œuvre de volonté, la douce Minna, assouplie par le malheur, faisait œuvre de soumission. Sous ses bandeaux réguliers, son regard enfantin, peu à peu, prit l'expression de l'effroi.

Savoir écouter la Tétralogie.

Connaissez-vous la *Correspondance* de Wagner et de Liszt ? Elle est digne d'être rapprochée de la *Correspondance* de Gœthe et de Schiller.

Une lettre de Liszt me revient parfois en mémoire, lorsque j'écoute la *Walkyrie*. A Richard Wagner, qui venait de lui envoyer la partition manuscrite du premier acte, Liszt écrivait :

— « Une merveille, une merveille !... Tu es réellement, très cher Richard, un homme divin. Continue la *Walkyrie*. Quand on fait du sublime, on n'en saurait trop faire et surtout lorsque ce n'est qu'une question d'habitude, ou plutôt de nature. »

Cette immense *Tétralogie* est l'œuvre la plus

formidable de la musique moderne. Il faudrait l'écouter comme elle le mérite, et après s'être mis ou remis en état de la bien comprendre et de la bien sentir. On ne peut l'aborder, même quand on la connaît, sans penser à la place exceptionnelle qu'elle tient dans l'histoire de la musique, et sans être ému, comme devant une révélation.

Alors on s'approche d'elle avec une sorte de terreur presque religieuse. Et c'est bien ce que Wagner souhaita pour ses *Festspiele;* non pas des représentations ordinaires, banales ; mais bien de grandes solennités intellectuelles, des assises musicales, où une foule d'initiés communient idéalement, agrandissent et élèvent leur âme en y faisant vivre les rêves, les émotions et les aspirations que suggère la voix mystérieuse, « purement humaine », de la musique.

Un aspect italien de « Tristan ».

Quel sujet de méditation : entendre *Tristan* joué par une troupe italienne !

Les purs wagnériens, ceux qui pensent connaître la vraie tradition de l'ancien Bayreuth, doivent se récrier et présenter des objections. Mais cette tradition est-elle aussi certaine, aussi infaillible qu'ils le croient ? Et une œuvre aussi complexe, aussi riche de musique que *Tristan*, ne prête-t-elle pas à plus d'une interprétation ?

Si l'on veut bien se libérer des idées toutes faites, et consulter plutôt son impression sincère, sans doute conviendra-t-on qu'aucune interpréta-

tion, si excellente soit-elle, ne peut mettre en lumière tous les aspects, si multiples, de *Tristan*. Après avoir entendu les plus grands chefs d'orchestre, en France ou à l'étranger, on trouve qu'il reste encore dans l'œuvre quelque chose d'inexprimé. C'est fatal. L'œuvre, malgré son unité, contient des éléments de toute sorte ; elle a des significations diverses, et je dirai successives ; elle entraîne l'imagination comme dans une perspective illimitée : les lignes, les plans, se déplacent sous le regard, à mesure que le spectateur se déplace lui-même.

Dès lors, on ne peut déclarer qu'il n'y a qu'un seul point de vue, certain et immuable, à l'exclusion de tout autre.

Une troupe italienne met en valeur, comme il est naturel, l'aspect *italien* de *Tristan*. Voilà qui doit intéresser tous les amateurs assez sincères, assez *sensibles*, pour n'avoir pas d'idées étroites, exclusives, figées.

Ce qu'il y a d'italien dans *Tristan* ne doit pas être cherché seulement dans la forme, ou dans les formules, comme dans tel passage de *Tannhäuser* (par exemple le septuor du premier acte). Il faut chercher dans le fond même, ou plutôt dans le germe de l'œuvre, dans la passion dont elle est le reflet et l'expression.

Et l'on va mieux comprendre ce que j'entendais, tout à l'heure, par les aspects *successifs* de *Tristan*.

Wagner, après 1850, ne pouvait plus écrire que sous la forme du « drame lyrique allemand ». Mais quand la passion que l'on sait le ravagea

(vers 1854), elle le força, pour s'exprimer, à distendre cette forme, à l'assouplir, à la plier selon un impulsif épanchement mélodique ; elle lui donna un frémissement, une féminité voluptueuse, un morbide enchantement : ainsi toute l'œuvre prit une telle exaspération de vie que ses héros ne peuvent trouver le calme que dans la mort.

Cette passion débordante, ravageante, *traboccante*, est l'élément que l'on peut appeler *italien* dans *Tristan*. Pour s'exprimer, il est en lutte, dans le génie de Wagner, avec l'élément « drame lyrique allemand ».

Aussi, lorsque les acteurs italiens le mettent en lumière, ils mettent dans l'ombre le côté « musical allemand ».

Un tel antagonisme est inévitable. — D'une part, les tenants de Bayreuth ne peuvent pas être pleinement satisfaits par les acteurs italiens. Mais d'autre part l'interprétation italienne est légitime. Bien plus, elle est fort utile. Elle fait mieux comprendre et rend plus sensible à ceux qui l'ignoreraient encore, ce qu'il y a de volupté et de sensualité, de splendeur charnelle (et comme *vénitienne*) çà et là dans les œuvres de Wagner et notamment dans *Tristan*.

Un Cénacle wagnérien à Paris.

En France, depuis 1900 environ, le culte dont Wagner est l'objet a perdu peu à peu ce caractère exalté, extatique, qu'il avait pris après la mort du maître (1883).

En Allemagne il garde encore toute sa force, toute son intransigeance. Pour l'édification journalière des adeptes germaniques, un grave docteur en philosophie publie des éphémérides : chaque matin, le fidèle, détachant la feuille de la veille, voit une nouvelle gravure, un « document par l'image » avec un texte explicatif. Ainsi, à chacune de ces trois cent soixante-cinq « stations » de la vie et de la passion du maître, le fidèle peut quotidiennement méditer, édifier son cœur, implorer la grâce wagnérienne, et devenir le « pur et simple » qu'il faut être, semble-t-il, pour avoir la révélation intégrale du « drame lyrique ».

A Paris, en 1885 et 1886, il y eut un cénacle où fleurit le mysticisme wagnérien. Le Maître y apparaissait, vraiment, comme un Rédempteur. Il apportait une Loi Nouvelle : il ouvrait des Temps de Lumière ; son œuvre était une Œuvre de Vie, car, à elle seule, elle allait recréer la Vie :

— « La vie humaine, l'Art Wagnérien, doit la recréer » s'écriait, au début d'un article, l'un des rédacteurs de cette *Revue Wagnérienne* qui était l'organe de la secte naissante.

Parmi les collaborateurs de cette revue, aujourd'hui presque introuvable même chez les bouquinistes spéciaux, on lit les noms de Villiers de l'Isle Adam, Huysmans, Paul Verlaine, Mallarmé, Catulle Mendès, Wyzewa, Hans von Wolzogen, Alfred Ernst, Edouard Dujardin, Emile Hennequin, Edouard Rod, et aussi les noms de trois peintres : Fantin Latour, Odilon Redon, Jacques Blanche.

Que de disparates, que de contrastes ! La vie

journalière, qui devait (espérait-on) être « recréée par l'Art Wagnérien », allait bientôt apprendre à ces apôtres, que, s'ils croyaient comprendre le même « Mage Divin », ils étaient bien peu nés pour se comprendre et pour s'aimer les uns les autres. Apôtres d'une même communion, ils ne devaient pas tarder à s'excommunier mutuellement. Il me souvient d'avoir entendu l'un d'eux, et non des moindres, déclarer avec une outrance pleine de bonhomie et de gentillesse :

— « Un tel ?... mais il devient... »

Non, il faut supprimer l'adjectif. Excellent Huysmans ; il disait cela avec bonté, avec onction, sans la moindre aigreur ou jalousie confraternelle, et plutôt comme un saint, désabusé de tout par l'ascétisme et par la maladie, et qui écarterait, en la bénissant, la cause d'une odeur nauséabonde...

Qu'est-ce que Huysmans, aussi bien, allait faire parmi les wagnériens ? Et qu'est-ce que beaucoup d'autres allaient y faire ? De fait, ce groupement de néophytes était semblable à la plupart des groupements humains : des hommes, fort divers et se connaissant peu, étaient rapprochés par des causes multiples et confuses, par le hasard ; et ce rapprochement était consolidé par les deux adjuvants ordinaires : une haine commune contre les idées passées de mode ; un amour commun pour une chose qu'on ne comprend pas encore.

La haine commune, c'était, comme aux temps pittoresques et fashionables du romantisme, la haine du « Bourgeois » et des artistes en vogue.

Rien de plus naturel, rien de plus agréable pour des artistes, nouveaux dans la vie ou dans le succès : cette haine, voilà un réconfortant, un stimulant ; elle est l'expression passionnée de leur raison d'être, elle les soutient en leur donnant l'espoir d'un meilleur avenir.

C'est ainsi que Villiers de l'Isle Adam, dans la *Revue Wagnérienne*, publiait *La légende de Bayreuth*, conte philosophique, ou apologue symbolique. On y voyait « un jeune artiste, affamé comme de raison, abandonné même de son chien », mais prophétisant qu'un temple, un jour, serait élevé pour qu'on y célébrât le culte divin de sa musique. Déjà, en effet, depuis quelques années, le temple de Bayreuth s'était ouvert aux premiers pèlerins.

Quel motif d'exaltation, quelle nouvelle raison de croire en eux-mêmes, pour Villiers et pour les jeunes artistes qui souffraient de voir à quelles œuvres, alors, allait le succès. Gounod, à leurs yeux, était le symbole du musicien de pacotille : « un mélange anodin de Bellini, de Schumann et de Meyerbeer ». Ils méprisaient même Chopin et Schumann : « Chopin, le seul poitrinaire, sonne funèbrement faux... Schumann fut un inquiet : ses romances, d'une prétentieuse simplette rie, occupent les doigts et les larynx des pâles jeunes femmes... »

Dénigrant ainsi ces grands disparus, que ne pensaient-ils pas des menues célébrités d'alors ?

Ce mépris, ou plutôt cette sévérité outrancière, cette juvénile ardeur à chasser du monde des apparences la génération précédente, s'exerçait aussi

aux dépens des littérateurs, romanciers ou poètes, des peintres et sculpteurs, et aussi des gouvernants. Seul, Louis II, protecteur du Rédempteur, était un grand Roi.

On peut croire que la plupart des adeptes du cénacle, dans cette haine spontanée contre les hommes et les idées alors en faveur, étaient d'accord. Ils ne l'étaient pas, apparemment, dans leur culte wagnérien.

Quelques-uns, parmi eux, devaient bien peu connaître la musique du Maître, ou ses écrits, ou même le récit de sa vie. Mais les romantiques, qui juraient par Shakespeare et par Gœthe, les connaissaient-ils beaucoup plus?... Certains noms, pendant quelques années, ont le pouvoir magique de donner le frisson à quelques âmes ardentes, et de les éveiller à l'art: cela ne vaut-il pas mieux que de susciter des commentaires, qui paraissent ingénieux pendant deux ou trois saisons ?

Dans la *Revue Wagnérienne*, il y a des commentaires dont on ne peut guère parler, — ou dont on parlerait trop longuement, — car on n'est pas bien sûr de les entendre. Non qu'ils soient incompréhensibles; mais peut-être leurs auteurs les ont-ils proposés comme des canevas où chaque lecteur doit broder son propre rêve. Par exemple, Stéphane Mallarmé écrit ce texte :

« Voulant ma part de délices, me permettras-tu de goûter, Wagner, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, dont le lever de vérités, le plus compréhensif encore, trompette la

coupole et invite à perte de vue du parvis les gazons que le pas de tes élus foule, un repos ?... »

Mallarmé, d'après un wagnérien même, était « un auteur difficile ». Il n'était pas le plus « difficile » dans ce cénacle.

Pourtant, leur religion ne manquait pas d'être assez facile à exposer, surtout après que l'un d'eux, Téodor de Wyzewa, l'avait déduite, en diverses occasions, avec une remarquable lucidité.

Il le fit en plusieurs chroniques qui toutes partaient d'une actualité quelconque pour aboutir à Wagner. A propos du salon de 1885 ou de celui de 1886, à propos de Tolstoï, à propos des livres qui venaient de paraître, le néophyte enseignait la religion nouvelle.

Il l'enseignait encore à propos du pessimisme. Alors, le pessimisme était fort à la mode : on s'occupait du *Journal* d'Amiel, Paul Bourget publiait *Cruelle Enigme*, Edouard Rod, la *Course à la Mort* et le *Sens de la Vie*... Wagner, encore mal connu, allait-il être enrôlé parmi les pessimistes ?

« Renoncer à la volonté de vivre est le sens philosophique de *Parsifal ; Tristan* signifie l'appel de l'amour à la mort ; Wotan, la béatitude de l'être divin parvenant à l'ataraxie. »

Mais Wagner écrit aussi :

« L'essence des choses se révèle à Beethoven, apparaissant dans la splendeur sereine de sa beauté. »

Phrase magique : elle permet, dans l'inconsistante farandole des idées abstraites, de déclarer que l'auteur de *Tristan* n'est pas un pessimiste ;

— phrase magique, on peut la prendre comme première danseuse dans le nébuleux ballet de la pensée wagnérienne. L'essence des choses se révèle au musicien, l'ineffable est suggéré à l'auditeur par la musique, — voilà d'où découle tout le wagnérisme.

Autour de cette affirmation séduisante, autour de cette promesse de révélation, on comprend que des artistes, saisis d'enthousiasme, se soient groupés et entraînés à l'exaltation. En littérature, on commençait alors d'être las du lourd triomphe du naturalisme. Les arts, dominés par les succès des Gounod et des Bouguereau, étaient réduits à n'être plus que des arts d'agrément (de quel agrément !), une façon de divertissement de la même nature, à la sensualité près, que le jeu de billard ou de dominos... Tout à coup, une œuvre surgissait, avec la gloire d'avoir été longtemps méconnue et d'être encore raillée par les feuilletonnistes ; et cette œuvre promettait de révéler l'ineffable, et d'entrainer l'imagination jusqu'à « l'essence des choses »...

Il se forma donc un cénacle ; et, dans cette chapelle il y eut, pour les plus fervents, des minutes illuminées.

— « Eveille-toi, Erda, éveille-toi, Eternelle qui sais le mot des mystères... »

Erda répond au dieu qui l'éveille :

— « Mon sommeil et mon rêve possèdent la Science... mais les choses me deviennent confuses quand je m'éveille... laisse-moi me rendormir... »

Et Wotan, le dieu errant qui apparaît dans *Siegfried*, reprend sa course à travers un monde dont il ne peut deviner le mystère.

Ils ont fait comme Wotan, fatalement, les apôtres du wagnérisme. Chacun d'eux, selon l'abondance poétique, selon la beauté de son âme, prêta plus ou moins de sens aux inconscientes suggestions de cette Erda mystérieuse, de cette musique qui « sait l'essence des choses »... Hélas, ni Erda, ni la musique ne peuvent révéler cette « essence » si on les tire du monde du rêve vers le monde de l'intelligible.

Peut-être estimera-t-on qu'il y avait, dans cette manière mystico-philosophique d'écouter l'orchestre et les chanteurs, quelque artifice et un entraînement spécial... Evidemment, nos arrière grands-pères, quand ils fredonnaient *Vive Henri IV*, n'y mettaient pas tant de façons. Mais auraient-ils, autant que nous, compris Wagner, ou Beethoven, ou Bach, ou Mozart, ce Maître trop peu connu ?...

« On commence par Wagner », déclarait Nietzsche avec une géniale pénétration. De fait, Wagner donna, d'abord à ses fidèles puis à d'innombrables auditeurs, la plus active initiation à la musique. De même que les rythmes de Victor Hugo nous ont fait percevoir, dans les vers de Racine, toute une rythmique verbale que Racine ne verrait pas sans une admiration pleine d'étonnement, de même la musique et les théories de Wagner ont préparé notre être à prêter aux œuvres des anciens maîtres de nouvelles et d'indéfinies richesses expressives. Par tous les arts, et

plus passionnément par la musique, l'âme humaine dialogue, dans l'ineffable, avec l'Inconnu.

Voilà quelle fut la grande et féconde leçon de Wagner, et ce n'est pas sans émotion que nous pensons aux apôtres de la *Revue Wagnérienne*. Une foi confuse, encore mal formulée, les animait. Mais ils contribuèrent à nous rappeler quelle était la plus haute fonction des arts et de la musique : l'expression du divin.

Hélas ! une expression humaine, trop humaine[1] !..

Parsifal [2].

Parsifal fut joué d'abord à Bayreuth en 1882. Ce n'était qu'à Bayreuth, jusqu'en janvier 1914, qu'il pouvait être représenté intégralement. Durant ces trente-deux années, les concerts d'Europe et d'Amérique l'ont fait entendre par fragments ; tous les historiens de l'art, les esthéticiens, les philosophes, les artistes, les critiques, les littérateurs, les auditeurs qui le vénèrent et ceux qui l'aiment moins, les dilettantes qui le savent par cœur et même ceux qui ne le connaissent point, — tous, dans toutes les langues, ont écrit sur

1. Sur le mystère musical, voir *Une Vie Romantique*, p. 357 et 358.

2. *Echo de Paris* du 2 janvier 1914. — L'Opéra de Paris représentait alors *Parsifal* pour la première fois : l'œuvre, trente ans après la mort de Wagner, tombait le jour même dans le domaine public. On sait que, tant que la volonté de Wagner put être défendue par les lois allemandes réglant la propriété artistique, *Parsifal* ne fut représenté que sur le théâtre de Bayreuth.

Parsifal. Et cela remplirait une bibliothèque.

Désormais *Parsifal* peut être monté par tous les théâtres qui le désirent. Désormais les auditeurs, sans être gagnés par la religieuse vénération, par l'extatique et hypnotique atmosphère de Bayreuth, peuvent juger *Parsifal* et parler de lui avec des dispositions fort diverses.

Les uns, wagnériens de la première heure, ont vu l'œuvre une ou plusieurs fois à Bayreuth ; d'autres connaissent l'œuvre par les fragments entendus au concert ; d'autres encore, farouches wagnériens de naguère, sont devenus d'irascibles antiwagnériens et brûlent ce qu'ils ont adoré. D'autres, épris de la pensée et même du philosophisme de Wagner, estiment, en disciples de Fichte, que cette œuvre mystique contient comme un évangile sans dogme, à l'usage de l'avenir. D'autres encore, sensibles aux contradictions et aux obscurités des écrits de Wagner, déclarent que *Parsifal* est une pièce de la même nature qu'une autre, sans plus de portée, et que le poète-musicien, gâté par sa mégalomanie et par son esthétique de « névropathe » et de « cabotin » (c'est Nietzsche qui parle) a choisi ce sujet, religieux et mystique, simplement pour essayer de nouveaux effets de théâtre. D'autres auditeurs, qui considèrent ce drame surtout au point de vue musical, voient en lui le suprême aboutissement de tout l'art wagnérien, l'œuvre la plus sublime de son auteur, et l'une des plus hautes productions de l'humanité entière. D'autres sont d'avis que l'œuvre contient des pages sublimes, d'ailleurs plus émouvantes

au concert qu'au théâtre, et qu'elle contient aussi de longues pages où Wagner, vieilli et déjà privé d'une partie de sa force créatrice, répète avec monotonie des idées moins variées qu'à son ordinaire, moins prenantes, moins riches d'expression ; il se montre ainsi comme le disciple de lui-même, un disciple affaibli, un épigone diminué.

Ces diverses opinions — et il y en a encore beaucoup d'autres — ont été tour à tour exposées avec bonne foi, avec talent, avec autorité. Chacun de leurs auteurs, tour à tour, a cru exprimer la vérité la plus vraie, puisqu'il disait celle qui lui convenait le mieux. Toutes contiennent donc une part de vérité relative ; chacune d'elles, comme disent les philosophes, est l'expression d'une nécessité subjective. Or la musique ne devient vivante que dans celui qui la perçoit : force est donc de tenir compte de telles nécessités subjectives, qui sont absolument inévitables.

Aussi, pour tenter d'être approuvé par chacun des auditeurs si différents, il faudrait présenter tour à tour les vérités fragmentaires qui plaisent à chacun d'eux.

Ce serait un peu long.

Mais on peut oublier tous les commentaires, toutes les opinions, afin d'en venir et de s'en tenir à *Parsifal* et à Wagner même. C'est là, sans aucun doute, la démarche la plus efficace.

Par sa musique, et à travers les drames dont il fut le créateur, Wagner, poète-musicien (*Tondichter*), s'est proposé d'exprimer les sentiments les

plus profonds de l'homme, — ce qu'il appelait *le purement humain*. Pour bien comprendre une de ses œuvres, il faut saisir le germe du « drame lyrique » dans cette région intérieure où l'idée est encore adhérente au sentiment et à l'émotion. Là, elle est encore sur le plan purement musical. Là réside la source vitale du drame, car le drame « naît dans la musique » ; — là se manifeste, dans sa pureté première, la force qui organise le drame musical, le commande et l'anime. Les éléments du drame wagnérien, — poésie, musique, réalisation scénique, — ne prennent leur unité, leur raison d'être, que dans cette réalité originelle dont ils sont les expressions diverses mais convergentes.

Quelle fut donc, dans l'âme de Wagner, la genèse de *Parsifal?* Si l'on parvient à voir l'œuvre naître et se former, on doit la comprendre mieux, et d'une façon sans doute certaine, *objective ;* on doit aussi découvrir comment elle se rattache aux autres œuvres de Wagner ; et si même on désire, à son propos, tirer toutes sortes de déductions, elles auront au moins, pour point de départ, quelque réalité stable.

Un des caractères de Wagner et de tout son œuvre, c'est la force.

Il est un génie dominateur, mâle, impérieux, volontaire. En lui, comme disait Nietzsche, fermente une insatiable « volonté de puissance ». — Sa correspondance le montre toujours actif, jamais abattu, sans cesse confiant, et sûr de triompher de tout.

Cette force, à quoi l'appliquer ?... Lui, parce qu'il se sent d'admirables facultés musicales, il crée des œuvres d'art. Ces œuvres, ce sont comme des alibis qu'il donne à son âme : il la trompe dans de l'irréel, — ou dans une réalité plus vraie mais jusqu'à présent impossible. Car, le monde est mauvais, et comme maudit, pense Wagner, Tout désir mène à une désillusion, à une souffrance ; et, tant que l'ensemble des choses ne sera pas régénéré selon un ordre nouveau, il n'appartiendra qu'à la douleur et à la mort. — Le seul repos est dans l'anéantissement total.

Telles sont les pensées constantes de Wagner, tels sont ses sentiments profonds, au lendemain de 1850 : alors il médite, il élabore l'immense *Tétralogie* qui doit se terminer par l'anéantissement de tout et même des dieux.

Tout à coup, au moment de la crise d'amour d'où allait sortir *Tristan*, il trouve ses propres pensées formulées et amplifiées dans Schopenhauer. Aussitôt il revêt ses sentiments les plus personnels avec le vocabulaire du philosophe pessimiste ; au lieu de dire qu'il souffre de son égoïsme, il apprend qu'il souffre à cause de son « vouloir vivre ». Pour être heureux, il faut détruire ce « vouloir vivre », il faut aspirer au complet anéantissement du *nirvana*, jadis prôné par la philosophie hindoue et que recommande de nouveau Schopenhauer. On peut aussi se guérir du « vouloir vivre » en se dévouant aux autres hommes qui font encore partie de nous-mêmes : « Tu es aussi cela, *ta twan asi*... ».

Prenant comme nouveau point de départ cette formule hindoue, Schopenhauer transfigure son pessimisme, qui aboutissait à la mort, par une morale de la pitié et de l'amour. — Wagner, qui avait conduit son immense *Tétralogie* à un anéantissement fatal, complet et définitif, y introduit, tout à la fin, une variante capitale et qui montre, après son accès de pessimisme, l'orientation de sa pensée : c'est la Rédemption par l'Amour.

Non pas un amour qui ne soit que désir ou passion égoïste, — exaltation de ce « vouloir vivre » qui ne peut s'apaiser que dans la mort. Mais un amour qui soit un réel *renoncement*... Si bien qu'au moment où il travaille à *Tristan*, Wagner, entraîné par le bouddhisme de Schopenhauer, lit un travail de Burnouf sur le *Bouddhisme indien*. Il y trouve un plan favorable à ses propres idées, et projette une esquisse de drame : les *Vainqueurs* (mai 1856). Le principal personnage, comme sera plus tard Parsifal, est un jeune ascète qui résiste à un amour trop passionné, trop frelaté par le « vouloir vivre »...

Mais Wagner laissa cette esquisse et continua de travailler à *Tristan*.

Or, au printemps suivant, auprès de Zurich, deux jours avant Pâques, il eut une émotion profonde. En lui, cet excès de force, « cette volonté de puissance », ce bouillonnement du désir, qui ne lui apportaient que souffrance, continuaient de combattre contre le sentiment qui aurait pu le guérir : le renoncement... Tout à coup, autour de lui, il vit cette même lutte : il comprit qu'elle

était dans la nature même de l'homme et de tout ce qui vit, et qu'elle était éternelle. Autour de lui, dans les prairies descendant jusqu'au lac, c'était l'enchantement du printemps : toutes les forces de la vie se réveillaient, recommençaient à s'épanouir sous la lumière nouvelle... Ah ! était-ce donc encore pour s'abîmer dans la douleur et dans la mort ?... Mais non, une douceur s'épandait sur toutes les choses, une immense pitié accueillait tous les êtres, infinie et divine ; car il passait dans l'air la mystérieuse douceur du Vendredi-Saint... Rédemption, Rachat de l'homme et de toute la nature que sauve la mort subie par Jésus...

L'émotion, l'illumination de Wagner devaient devenir l'*Enchantement du Vendredi-Saint :* le germe de tout *Parsifal*, désormais, était formé dans son âme.

Les années passèrent.

Il acheva *Tristan*, il écrivit les *Maîtres-Chanteurs*, la fin de *Siegfried* et le *Crépuscule ;* il s'occupa du théâtre de Bayreuth.

Cependant, un sourd travail de germination continua de s'ébaucher. Dans ses lettres, durant des années, il parle de *Parsifal*, et note les transformations de son projet...

Avant ce projet, Wagner avait écrit une autre esquisse, *Jésus de Nazareth*, où Marie-Magdeleine fait présager la Koundry de *Parsifal*... Déjà, dans presque tous ses drames antérieurs, il avait montré la rédemption par l'amour, la lutte entre la passion et le renoncement : la blonde Senta, dans le *Vaisseau-Fantôme*, se sacrifiait pour le sombre

et fatal Hollandais-Volant ; — Elisabeth rachetait, par son amour et par sa mort, les fautes de Tannhæuser ; — et parce que Elsa s'était montrée inférieure à son serment, Lohengrin, le fils de Parsifal, renonçait à l'amour de la femme.

Parmi les souvenirs de ses œuvres, Wagner, continuant à penser à cette lutte du « vouloir vivre » et du renoncement, de l'amour-passion et de la pitié, chercha de nouveau dans les adaptations allemandes de notre vieux Chrestien de Troyes : le même *Conte du Grâl*, qu'il avait utilisé pour *Lohengrin*, lui apporta encore les éléments dont il avait besoin pour son drame du renoncement : *Parsifal*.

Telle fut la genèse *intérieure* de ce drame mystique. Wagner l'élabora, le créa en fondant les éléments de la fable, et en les vivifiant, avec l'expression nécessaire de ses pensées et de ses émotions.

Et voici comment, après vingt années de gestation, il les combina, en vue de la représentation scénique.

D'une part, un héros qui représente le « vouloir vivre ». Il est jeune, insouciant, débordant de force. La pensée atténuerait sa force : il pense à peine. Il est l'instinct. Rien ne l'a encore terni ou diminué : il est « simple et pur ». Cet autre Siegfried, c'est Parsifal.

Un jour, sans songer à rien, pour le seul plaisir de lancer des flèches, il vise un cygne. L'oiseau blessé, mourant, tombe auprès d'un vieil-

lard. Celui-ci, Gournemanz, vêtu de la pourpre des Chevaliers du Grâl, fait honte à Parsifal de sa cruauté... Touché de repentir, l'instinctif et tendre Parsifal brise son arc : il ne tuera plus.

Ce naturel fruste et bon éveille l'intérêt de Gournemanz : le vieillard entraîne le jeune homme jusqu'au Temple du Montsalvat. — Car l'ordre des Chevaliers est cruellement éprouvé, et c'est un « simple et pur » qui doit seul ramener la grâce divine sur Montsalvat. Le roi Amfortas, séduit par l'enchanteresse Koundry, s'est laissé ravir la lance sacrée qui frappa Jésus sur la croix : depuis, Amfortas porte la même blessure que le Christ, et sa plaie sanglante est inguérissable. Accablé par la douleur et le remords, le roi-prêtre peut à peine officier...

Alors, ainsi que Parsifal, on assiste à la solennelle communion des Chevaliers. — C'est là une longue scène dont on ne peut dire d'abord qu'une chose : elle est sublime.

Au second acte, dans son palais damné, le maléficieux Klingsor évoque Koundry : comme un Esprit du Mal, il suscite une nouvelle Eve afin de capter Parsifal.

Car le Pur et Simple pénètre déjà dans les jardins enchantés de Klingsor. Le voici, sous des frondaisons de rêve et parmi des feuillages inconnus, caressé par de magiques fleurs qui s'épanouissent en femmes. Elles montent jusqu'à lui, souples, lumineuses ; elles l'enlacent, étincelantes, bruissantes de baisers... Mais il les écarte. Depuis qu'il a vu le martyre d'Amfortas, son

cœur s'est empli de pitié et s'est fermé à la perfide douceur du désir. Déjà, sans même en avoir conscience, cet adolescent est infaillible : il a reçu l'initiation de la Pitié (*durch Mitleid wissend*).

Koundry elle-même, malgré ses ruses les plus énamourées, ne peut séduire le Pur et Simple. Elle appelle Klingsor à son aide. Le Malin surgit, armé de son arme la plus puissante : la lance sacrée qu'il a ravie à Amfortas... Il la brandit ; il la jette sur Parsifal... Une force surnaturelle la retient suspendue au-dessus du Pur et Simple, que rien ne peut plus atteindre. Il s'empare donc de la Sainte-Lance ; avec elle, il dessine un vaste signe de croix. Aussitôt, les jardins maléfiques s'évanouissent comme une vapeur emportée par le vent.

Puis, les années s'écoulent. L'instinctif Parsifal parcourt le monde... Il va, ainsi que les chevaliers épiques dont parle Victor Hugo dans ses *Légendes* médiévales :

La terre a vu jadis errer des paladins...
Ils passaient, effrayants, muets, casqués de fer...

Et un jour, revenu sans le savoir près du Montsalvat, Parsifal rencontre le vieux Gournemanz... Koundry est là, l'éternelle inquiète, pécheresse inassouvie, mais qui aspire à se guérir d'elle-même en s'humiliant : servir, se prosterner, donner tout son être en un hommage agenouillé, comme jadis Marie-Madeleine répandant la myrrhe et le cinname aux pieds du Sauveur... Car

voici le jour béni entre tous ; la nature renaît sous le souffle du printemps et sent qu'elle est rachetée par l'immense bonté qui descend du ciel: c'est l'*Enchantement du Vendredi-Saint*.

Alors comprenant enfin que sa mission va bientôt achever de s'accomplir, Parsifal remonte au Temple. Il touche Amfortas avec la lance sacrée : aussitôt la plaie se ferme... Et tandis que le Grâl resplendit, illuminé par la présence réelle du Sang Divin, une colombe descend du ciel et plane sur le tabernacle.

Tel est ce drame philosophique et mystique.

Il a provoqué, il suscitera encore, indéfiniment, des commentaires. Afin de n'en pas écrire un de plus, nous avons essayé de montrer, avant de l'analyser, quels avaient été ses germes dans l'âme de Wagner. — En son essence, ce drame se réduit à ceci : la souffrance et le mal viennent de la vie même, qui est mauvaise ; il faut donc supprimer le « vouloir vivre », par le renoncement et surtout par la pitié.

Cette donnée est d'une incontestable grandeur, mais elle soulève plus d'une difficulté. — A cette mixture, où s'amalgament du Schopenhauer et du bouddhisme, on peut préférer le Sermon sur la Montagne. Car c'est lui qui est « simple et pur » ; c'est lui, vraiment, qui est divin.

La musique de *Parsifal* est si connue, et l'on peut la réentendre si souvent dans les concerts, qu'il est sans doute superflu d'en parler.

Analyser cette musique construite avec des *leit-*

motifs, ce serait encore risquer de revenir aux catalogues thématiques de naguère. Ils furent peut-être utiles, un moment ; mais on peut désormais les oublier, afin de revenir à un plus direct sentiment de l'œuvre, à une émotion moins scolaire mais plus artiste, et plus purement musicale.

A part des choses incontestables, se rapportant au système de Wagner, qui ont été dites cent fois et qui désormais sont acquises, il n'y a plus place, à propos de cette musique, que pour des jugements individuels : *tradidit eam disputationibus hominum.*

J'aimerais à m'abstenir de toute appréciation. En effet, je ne sais quelle est la pensée de chaque auditeur qui me lira, et je prévois que *Parsifal*, maintenant qu'on peut l'entendre au théâtre, va être trop exalté ou trop dénigré. Or, non par esprit de contradiction, mais dans le légitime souci d'être juste, j'aimerais à prendre deux attitudes contraires : défendre *Parsifal* contre celui qui chercherait à le diminuer, — mais ramener à plus de sang-froid celui qui l'exalterait d'une façon inconsidérée.

Cette double attitude n'est pas celle d'un homme timoré, qui aime les froides et mornes régions du « juste milieu », où l'Art s'étiole, car il ne vit que de conviction et d'intransigeance. — C'est l'attitude d'un homme recueilli, respectueux, qui se rappelle la situation prodigieuse, surhumaine, de *Parsifal* pendant les trente années où il ne put rayonner qu'à Bayreuth, — et qui ne voit pas

sans tristesse, ni sans un grand serrement de cœur, *Parsifal* descendre sur le plan des pièces ordinaires... *Parsifal* était sur une colline sacrée ; on ne l'y voyait que de loin en loin ; on l'adorait comme une idole... Le voilà près du boulevard, à l'Opéra, sur les mêmes planches que n'importe quel ballet...

Je n'ose dire ni ma douleur, ni mes craintes.

GUSTAV MAHLER [1]

Cinquième symphonie.

La *Cinquième Symphonie* de M. Gustav Mahler dure une heure un quart sans interruption. Voilà un morceau de résistance.

Cette symphonie commence par une *marche funèbre*. Tout de suite, les trompettes attaquent, éclatantes. Puis, c'est comme une longue mélopée au quatuor, secouée par de sourdes pulsations des contrebasses. Et, au bout de quelques instants, on

1. Dès 1908 dans l'*Écho de Paris* (voir *Carnet d'art*, passim), dès 1899 dans la *Revue bleue*, j'avais pris position contre l'art allemand post-wagnérien. En lui, je pressentais une expression du pangermanisme.

La guerre de 1914 à 1918 me dispense d'insister. Les yeux des Français et leur intelligence se sont enfin ouverts, au choc des événements. Mais, quelques années ou dix ans plus tôt, comment étais-je traité, pour dire des choses qui devinrent ensuite évidentes ?

Hélas, il faut les dire à nouveau, de peur qu'elles ne soient trop vite oubliées, — malgré nos morts.

constate que cette musique sonne gros et creux, que les idées sont vulgaires, et présentées avec une déplorable pauvreté de moyens. A la troisième minute, on regarde sa montre, et l'on se dit : encore soixante-douze minutes !

Et cela continue.

Voici des paquets de trompettes, qui pétaradent, essayant de secouer cette lourde masse orchestrale. Voici de longues mélodies, sans signification, sans ligne précise, comme si n'importe quelle suite de notes, confiées à un unisson de cordes, suffisait à être une mélodie...

Et cela dure, cela dure.

Un allegro « sauvage » (dit le programme) fait irruption... Puis la marche funèbre revient, revient, revient encore... Hélas, M. Gustav Mahler n'a donc jamais lu la ballade qui dit : *Les morts vont vite...*

Et cela continue.

C'est gros, c'est lourd, c'est compact, cela marche avec des semelles de plomb, et cela vous marche sur les pieds... Voici des alliances de cuivres (trop haut) avec des bois nasillards, — et cela sonne aussi vulgaire qu'une fanfare de village.

Et cela continue... Il y en a encore pour cinquante-huit minutes.

Après la *Marche funèbre*, une scène de plein air. Et voici une « valse sentimentale ». On l'entendrait avec moins d'ennui dans un casino, car, au moins, on pourrait s'en aller...

Mais il y a une troisième partie : après la valse sentimentale, un quart d'heure « d'extase ». Est-

ce bien un quart d'heure ?... N'est-ce pas davantage ?... Passons.

Enfin, un *Rondo final,* où M. Gustav Mahler, parait-il, s'est proposé de renouveler l'ancien *rondeau* en y introduisant « les éléments les plus modernes ». Bien que prévenu, je ne les ai pas vus. Mais j'étais peut-être étourdi par une heure de musique forcée.

Est-ce seulement par sa durée que cette symphonie rebute ? Je ne le crois pas, puisqu'on peut très bien entendre une heure de musique sans interruption ; les œuvres de Wagner le prouvent. De fait, la symphonie de M. Gustav Mahler rebute par sa vulgarité, par sa bouffissure ; c'est de la baudruche qui joue au Michel-Ange.

Si une telle symphonie ne peut séduire ni par l'idée, ni par l'écriture polyphonique, ni par le développement, elle ne séduit même pas par la sonorité ; les timbres n'y ont ni imprévu, ni pittoresque. Leur incontestable qualité c'est d'être *gros* : cela sonne gros et flasque, comme ferait une voix dans un cornet de carton ou dans un verre de lampe.

Il ne faut pas croire pour cela que M. Gustav Mahler a la voix et la puissance d'un lion.

Quatrième Symphonie.

Gustav Mahler, compositeur fort inégal, étrange et déroutant, n'a pas encore conquis la faveur du public français. Et déjà c'est chose bien aventureuse de croire que l'œuvre de Gustav Mahler

dans son ensemble, pourra la conquérir jamais. Cette œuvre restera, pour nous, une curiosité énorme et lointaine.

La *quatrième symphonie* en fournit une nouvelle preuve. Cette symphonie est beaucoup moins rebutante que la cinquième. D'abord, elle ne dure pas une heure et un quart sans interruption ; elle n'offre pas ces disparates de marches funèbres et de valses viennoises, de lourde grandiloquence et de sentimentalité sirupeuse.

Elle est étrange tout de même. Son plan, ou plutôt l'assemblage de ses morceaux est déconcertant. Peut-être, pour goûter cette symphonie, faudrait-il se prêter passivement à la fantasque fantaisie de l'auteur, et considérer chaque morceau en lui-même, sans lien avec le reste de l'œuvre, et à la façon d'un fragment ou d'une esquisse destinés à figurer dans un ensemble inconnu... *Membra disjecta poetæ.*

Du moins on y sent la présence d'un artiste qui a quelque chose à dire. Bien plus que dans la cinquième symphonie, il y a de l'invention et un véritable apport personnel.

Le premier mouvement et le scherzo sont d'une facilité et d'une abondance séduisantes. Il n'y faut pas chercher l'austérité ni la tenue que fait désirer à l'auditeur d'aujourd'hui le seul mot de *symphonie*. Aussi bien Gustav Mahler s'est proposé, dans cette œuvre, paraît-il, de célébrer l'enfant. Il le fait avec une bonne humeur, un abandon, une cordialité, qui font penser à un Schubert modernisé, — un Schubert qui aurait

connu Liszt et la musique russe. Dans ces deux premiers morceaux, une agréable douceur viennoise se colore sous les chatoyants reflets d'un orientalisme atténué. Et cette musique facile, où la mélodie coule sans effort, çà et là relevée par d'ingénieux rehauts de rythme, fait penser à quelque *tableau* musical, ou à un fragment de ballet.

L'adagio, qui aspire à être beethovénien et y réussit peu, s'entend avec moins d'agrément.

Quant au finale de cette symphonie, devinez ce que c'est? — C'est une suite de mélodies pour orchestre et une voix... On l'entend d'ailleurs sans ennui.

HERR DOCTOR RICHARD STRAUSS

A Paris, un dimanche (3 décembre 1911), l'événement musical, la grande curiosité, la grande attraction, le *great event*, c'était M. Richard Strauss aux Concerts-Lamoureux.

Dans la blanche salle de la rue de la Boétie, un public élégant, nombreux, innombrable, démontrait, tant les hommes du XX^e^ siècle sont compressibles, que le contenu peut être supérieur au contenant. Je renonce à évaluer à combien d'atmosphères étaient comprimés les pâles échantillons d'humanité que nous sommes. Pour être tassés ainsi, nous sommes donc bien inconsistants, cher lecteur, cher *homunculus*, mon frère?

Toute badauderie écartée, tout snobisme cessant,

il n'en reste pas moins que la venue de M. Richard Strauss est un phénomène notable et qui suscite plus d'une réflexion.

D'abord, quoi que l'on pense de M. Strauss et de son œuvre, sa présence n'est pas sans donner, à quiconque sent les arts, une réelle émotion. Devant soi, à quinze ou vingt mètres, voilà donc un homme qui a *fait quelque chose*. De tels hommes sont rares et leur présence commande la sympathie, surtout lorsqu'ils sont étrangers et sont nos hôtes.

M. Strauss dirigeait du Berlioz et du Wagner, rendant hommage ainsi à deux de ses principaux initiateurs. Il dirigeait aussi la *Symphonie inachevée* de Schubert : peut-être voulait-il marquer combien il aime la simplicité, ou du moins combien il la désire, car vous savez que M. Strauss, puissant et tumultueux orchestrateur, a terminé son commentaire du *Traité* de Berlioz, par une exhortation sincère, mais inattendue : il conseille la simplicité dans l'orchestration.

Enfin, il dirigeait deux œuvres de lui-même : *Zarathustra*, — *Mort et Transfiguration*.

Tod und Verklärung, composée en 1889, *Zarathustra* en 1895, ont été écrites l'une lorsque l'auteur avait vingt-cinq et l'autre trente-et-un ans. Elles affirment une rare précocité. Mais aussi elles diffèrent beaucoup des œuvres qui les ont suivies.

Nul chef d'orchestre, mieux que l'auteur même, ne pouvait rendre cette différence plus nette, plus sensible. Depuis *Salomé*, depuis *Elektra*, on a tendance à ne plus voir en M. Strauss qu'un virtuose

de l'orchestration ou de la musique excessive, trépidante, hyperesthésiée, hystérique, — sorte de *sur-musique* à l'usage des *sur-hommes*, rêvés par Nietzsche. Par goût, par nature, j'ai la plus vive, la plus instinctive répulsion devant cette musique. Elle me semble malsaine et néfaste, vide et boursouflée. J'y vois une agaçante et prétentieuse expression de l'âme allemande contemporaine, de ce pangermanisme agressif, *kolossal*, où peut se complaire un Teuton, ivre de lui-même, mais qu'un Latin, affiné par une longue culture, range décidément parmi les formes de la barbarie.

Les deux œuvres de M. Strauss, composées durant sa jeunesse, n'appartiennent pas encore au genre épileptique ou *Katastrophal*. Elles ne sont pas *sur-humaines ;* elles sont faites, bien faites, ce qui les dispense d'être *sur-faites*. Et M. Strauss, malgré son nietzschéisme, ne les a pas dirigées en sur-chef d'orchestre. Musicien averti, maître de lui-même, il les a dirigées comme de la musique humaine. Ah ! qu'il était bon, même dans *Zarathustra*, de ne plus trouver ce sur-homme, cet *Uebermensch !*...

Zarathustra, et surtout *Mort et Transfiguration*, plus animées d'humanité, sont des œuvres plus musicales. L'auteur, avec autorité, et même avec charme, en a nettement marqué le caractère humain et musical. Moins de tension, moins d'hyperesthésie. D'autres chefs d'orchestre, même éminents, se laissent aller parfois à *straussifier* le Strauss même. L'auteur, dans ses œuvres de jeunesse, ne détruit pas leur jeunesse. Il leur donne, ou plutôt

il leur rend de la vie et de l'aisance, du laisser-aller. Elles peuvent en montrer sans déchoir, sans rien perdre de leurs richesses, tant leur vêtement sonore est somptueux et ouvragé. Dans *Zarathustra*, par exemple, voici la composition de l'orchestre : une petite flûte et trois grandes, trois hautbois, un cor anglais, trois clarinettes et une clarinette-basse, trois bassons et un contre-basson, six cors, quatre trompettes, trois trombones, deux bass-tubas, timbales, grosse caisse, cymbale, triangle, carillon, cloche, orgue, deux harpes, et enfin le quinquette des cordes... Mais M. Strauss, comme compositeur ou chef d'orchestre, n'est prisonnier ni de cette luxuriance orchestrale, ni des infinies combinaisons qui germent et fleurissent sur elle : il met de la lumière dans ce buisson sonore, il en écarte les branches flexibles ; et l'auditeur, en le suivant, marche dans un des plus vigoureux épanouissements de la musique moderne.

Avouerai-je que, parmi ces fleurs, beaucoup ont déjà la pénétrante mélancolie des roses qui se défeuillent ?

Musique d'hier, ou d'avant-hier, — musique d'avant-garde, proclament quelques admirateurs, — on la voit déjà s'effriter, se lézarder... Elle a voulu être trop grande, trop hâtive, trop improvisée : comme dans ces faux temples fabriqués pour une exposition universelle, le crépi se craquèle, entraînant les peintures mal marouflées et voici qu'on voit le mur, qui est en plâtras...

Un certain public croit encore que c'est du marbre. On a fort applaudi le compositeur. On l'a

rappelé, et rappelé sans fin. Près de moi, deux dames applaudissaient à rompre leurs gants... Quand leurs mains, évidemment délicates, se reposèrent, je pus entendre leurs impressions : l'une parlait de ses fourrures, tandis que l'autre avouait n'avoir jamais entendu *Tristan*. Mais toutes deux admirent *Zarathustra* éperdument et de confiance et même en pensant à leurs fourrures.

Quant à l'art de M. Richard Strauss pour diriger l'orchestre, il est tout à fait remarquable.

Conduisant sa propre musique, un auteur complète sa propre pensée. Donc, lorsqu'un musicien est un chef aussi expert que M. Strauss, nous n'avons qu'à nous incliner devant sa direction ; chacun de ses gestes, d'ailleurs très sobres, semble dire à l'orchestre : « Je pense, et il me suit ».

Mais, quand M. Strauss interprète la musique de Berlioz ou de Wagner, il y met une fantaisie par trop personnelle. Certes, il le fait en artiste, en grand artiste, et même en artiste autoritaire et despotique. Les mouvements, qu'il impose aux maîtres disparus, sont parfois très curieux et font dire à la musique des choses qu'elle n'avait pas encore dites. Il faut saluer cette féconde facilité à découvrir des significations nouvelles, bien que ce soient des faux sens ou des contre-sens. Par exemple, le prélude du troisième acte, dans les *Maîtres Chanteurs*, doit suggérer la rêverie du vieil et brave Hans Sachs. Joué avec la lenteur, avec la gravité, avec l'onction pontifiante que lui donne M. Richard Strauss, le cordonnier Sachs devient

tout ce que vous voudrez et même un philosophe hindou. C'est très beau, mais c'est autre chose.

Quant à l'Ouverture des *Maîtres Chanteurs*, s'il est louable d'y mettre de la souplesse et de la variété, encore y a-t-il des limites. Il ne faut pas que le chant de Walther, au milieu de l'Ouverture, soit trépidant comme une bamboula de Sénégalais ; il ne faut pas non plus que le pompeux défilé des Maîtres Chanteurs ressemble à un lamentable cortège d'ataxiques, qui font deux pas, s'arrêtent, et se mettent à courir pendant quatre pas trébuchants.

4 décembre 1911.

L'article précédent souleva des criailleries dans la presse allemande. Je fus donc amené à publier, le 12 février 1912, l'article suivant :

Les Français sont « sehr amüsant ».
Epigraphe du Doctor Richard Strauss.

— « *Sehr hübsch !...* Très joli, les Français sont très amusants, *sehr amüsant.* »

Voilà ce qu'on écrit en Allemagne quand nous essayons de résister à l'actuelle « invasion des Allemands ». Qu'il s'agisse de musique ou de politique, c'est-à-dire, dans l'un et l'autre cas, qu'il s'agisse de « bedides ou de grosses affaires », on nous trouve taillables et corvéables à

merci, — mais, si nous protestons, on nous trouve *sehr amüsant*.

En effet, les Allemands font de nous ce qu'ils veulent ; ils nous imposent les traités et la musique qui leur plaisent et nous déplaisent. Mais si quelqu'un, — c'est moi-même, lecteur, sans nulle vanité, — s'avise de dire ce que tout vrai Français devrait dire, immédiatement, de l'autre côté du Rhin, il se fait traiter de *sehr amüsant*.

La dernière fois, c'était à propos de la musique de M. Richard Strauss. Celle-ci, surtout celle de ces dernières années, me semble l'expression brutale, mais exacte, de l'âme pangermaniste actuelle. Je l'ai écrit : d'où les colères germaniques. Il ne faut pas toucher à cet article d'exportation. C'est de la musique, mais c'est aussi des affaires. Et cela est chose patente et universellement reconnue, tant on fait de publicité, de par le monde entier, autour des chiffres de rendement de la marque Richard Strauss.

Vous vous rappelez la célèbre affaire de *Salomé*, et comment le compositeur germain, riche et illustre, voulut dépouiller un compositeur français *débutant*. Ce fut un tel tollé, si dangereux pour cette musique *made in Germania*, que M. Richard Strauss jugea plus habile de rendre la main.

J'avais presque oublié tout cela, quand je rouvris la *Symphonie Domestique*. A la première page, que vois-je ? L'écriture en fac-similé et la signature du compositeur. Ah ! me dis-je, le maître aura écrit là une épigraphe mémorable, une citation célèbre, ou plutôt, puisque sa signature et

son paraphe sont là, une grande pensée qui lui est chère et qui donne la clef de son art...

— Eh bien ! la voici :

Aufführungsrecht vorbehalten.

Dr Richard Strauss

C'est-à-dire :

Droits d'exécution réservés.

Signé : Dr Richard Strauss

Grande pensée, en effet. Elle explique bien des choses dans l'art ou dans l'article du *Doctor ;* elle explique aussi qu'il se défende et qu'on le défende lui-même avec cette âpreté. Et comme l'on comprend que tant de *Doctoren* nous engagent à tourner le dos à la *musiquette de Schumann*, — puisque Schumann est dans le domaine public.

Et moi, naïvement, j'avais dit ma pensée à propos de la musique. Il s'agit d'une bien autre musique, et je ne suis qu'un naïf, vraiment *sehr amüsant.*

Un même dimanche, dans les trois principaux concerts de Paris, on joue du Richard Strauss. Oui, trois fois du Richard Strauss.

C'est une invasion, — avant une autre, plus sanglante, qui est la pensée fixe, la monomanie d'une Allemagne prussianisée.

La « guerre fraîche et joyeuse », voilà leur rêve. La barbarie pangermaniste tend et se prépare à submerger la véritable culture, la civilisation gréco-romaine. Elle oublie, elle nie, elle

renie jusqu'à la vieille et honnête Allemagne d'autrefois. Un Schiller, un Goethe auraient horreur de cette mentalité, de cette ivresse de sabreurs, de métallurgistes et de pédants. Quant à Mozart, dont l'œuvre est un sourire d'intelligence et d'amour, il se dresse, toujours jeune et toujours pur, contre ces hordes des nouveaux barbares. Il les repousse, l'enchanteur, avec la même sérénité triomphante que l'Archange de Raphaël précipite le Dragon dans le gouffre de la laideur et du mal.

12 février 1912

SIEGFRIED WAGNER

Un feuillage pâle sur un vieux tronc.

Etre le fils de Wagner, et vouloir composer de la musique, voilà bien la destinée la plus lourde, la plus écrasante. Mais quel homme est libre de choisir sa destinée ? Fils de Wagner, c'est être « né dans la musique » et aussi dans le théâtre ; c'est donc respirer et commencer d'acquérir, dès le premier souffle, une fatale facilité à écrire de la musique symphonico-théâtrale. C'est aussi avoir à son service les plus merveilleux instruments de publicité et de lancement.

Mais le génie ne se transmet guère. Les fils, qui trouvent la gloire à leur berceau, sont rarement des successeurs : ils risquent de traverser

la vie, étouffés par le rayonnement de leur père.

Vous connaissez *Siegfried-Idyll*, de Richard Wagner. Le maître a développé, dans cette pièce symphonique, un des motifs les plus doux, les plus tendres, qu'il ait écrits: celui de Brunnhilde renonçant à son immortalité divine, pour l'amour de Siegfried.

Richard Wagner, peu après la naissance de son fils (1869), réunit un jour un petit orchestre dans sa maison de Triebschen, sur le lac de Lucerne, et fit jouer *Siegfried-Idyll*, sans doute pour appeler les divinités les meilleures autour du nouveau-né.

Un peu plus tard, il écrivait :

« Mon fils est merveilleusement beau et vigoureux ; j'ai pu hardiment le nommer Siegfried : il croît avec mon œuvre et me rend une nouvelle, une longue vie qui a enfin trouvé sa signification. »

En 1899, M. Siegfried Wagner avait trente ans. Alors, j'eus l'occasion de l'apercevoir, et aussi d'entendre, d'étudier de sa musique. C'était à Münich : au théâtre, on donnait le *Bœrenhœuter* ; dans les expositions, à la *Sécession*, on rencontrait dans plusieurs salles M. Siegfried Wagner soit en peinture, ou en plâtre, ou en pastel, ou en terre cuite. Etait-ce là le fils « merveilleusement beau et vigoureux », annoncé par l'indulgent papa ; et le *Bœrenhœuter*, c'est-à-dire l'*Homme à la peau d'ours*, était-il beau merveilleusement ?

Ce drame lyrique était honorable, distingué. Signé par un inconnu, le public l'aurait trouvé distingué et honorable, — ou plutôt le public n'au-

rait eu aucune opinion à son sujet, car aucun théâtre peut-être ne l'aurait joué. Signé « Siegfried Wagner », on était déçu et néanmoins indulgent : le nom du père, évidemment, avait mis l'œuvre en vedette, et l'écrasait.

A ce moment même, pour les jeunes dilettantes d'avant-garde, le mirage wagnérien commençait à se dissiper. Déjà l'on s'évadait de cette passion aveugle, exclusive, où l'on avait été capté par la Circé de Bayreuth. Or, au moment des ruptures, on est agacé, injuste, violent: M. Siegfried Wagner subit alors le contrecoup de ces vivacités, de ces crises consécutives à la maladie wagnérienne ; et l'on fut sans doute trop sévère, plusieurs années durant, pour sa musique et pour sa direction de Bayreuth.

Alors, que n'a-t-on pas dit ? On accusait le fils et la mère de ruiner le temple wagnérien, en donnant aux soucis d'argent le pas sur les soucis artistiques. Alors, par cette seule considération de gros sous, on croyait expliquer la ruine d'une religion d'art.

La vérité doit être tout autre.

Sans avoir aucune certitude sur la gestion financière de Bayreuth et sans rien insinuer à son propos, il nous semble que le wagnérisme aigu s'est calmé de lui-même, parce que, en toute chose et même dans l'évolution du goût, un état de crise n'est pas un état durable. Le wagnérisme est passé, — reste la musique de Wagner.

Désormais, on peut sans doute juger M. Siegfried Wagner avec plus de calme, plus d'équité.

Hélas, ce jugement lui est peu favorable.

Combien j'aimerais avoir été ému, touché, et combien je me plairais à proclamer les raisons de mon enthousiasme !... Faute de ce plaisir, je voudrais du moins me réfugier dans le silence.

Avec le fils de Wagner, ce n'est pas possible, et il faut dire l'affligeante vérité.

Compositeur, chef d'orchestre, M. Siegfried Wagner est comme s'il n'était pas : il n'existe pas.

Sa musique ressemble à un tissu ondulant, inconsistant, où se montre une inlassable arabesque de banalités et de fadeurs. Cela passe et glisse comme une écharpe ; c'est flou, filandreux ; et ça s'étire, ça revient, ça recommence ; cela s'affadit dans des appogiatures, avec un sentimentalisme continu mais nauséabond ; les basses piétinent dans de lentes progressions visqueuses ; les marches d'harmonie, les répétitions, les *rosalies*, les réponses et imitations, tous les vieux fonds d'encriers scolaires, étalent leur bourbe et la délayent en filaments indéfinis. Et pas un rythme, pas un accent, rien qui vive. Les altérations de l'harmonie ressemblent à ces rajoutés d'un organiste qui improvise sans idée et qui ne veut pas se résoudre à finir. Et c'est doux, langoureux ; c'est blond et rose ; c'est sirupeux et vaseliné ; — et cela pourrait durer pendant toute l'après-midi dont une famille allemande a besoin pour célébrer un anniversaire en se remplissant de fade mangeaille.

Une telle musique, pâteuse, douceâtre et lente, M. Siegfried Wagner l'empâte, l'adoucit et la ralentit encore par sa façon de conduire.

Par bonheur, il conduit peu. L'orchestre marche, et ce chef le suit.

Il le suit pour lui dire : « Pas si vite, adoucissez, ralentissez... »

Et pendant que la baguette va et vient, inoffensive, distraite, et comme étonnée que les instrumentistes partent tout seuls, la main gauche ondule au bout du poignet, avec la souplesse la plus alanguie. Et elle semble dire, elle aussi, cette main onctueuse : « Adoucissez, *langsam*, *langsamer*... » et elle répète, deux heures durant, l'alexandrin de Verlaine :

De la douceur, de la douceur, de la douceur.

(12 décembre 1910).

FRANÇAIS CONTEMPORAINS

SAINT-SAËNS

Le témoin d'un siècle.

Combien de gens, combien de choses, en France, en Europe, en Amérique, ont passé sous les yeux attentifs et clairvoyants de Saint-Saëns. Il a connu les princes, les rois, les chefs d'état ; il a vu des révolutions, et aussi les changements à vue du théâtre et de la musique.

Il était déjà célèbre lorsque Wagner, encore inconnu mais désireux de se faire valoir auprès des directeurs, signait *Wagner, élève de Meyerbeer*... Car avant 1848, Saint-Saëns, petit garçon encore, en veste courte et sanglée sous un grand col rabattu, portait déjà la gentille auréole des enfants prodiges.

Ce maître, qui fut plus tard chargé d'honneurs, a joué du piano, au lendemain de sa première communion, dans les Tuileries de Louis-Philippe. Ces doigts, que vous avez vu caresser le clavier, ces doigts si souples, si pénétrés de musique, ont timidement tremblé sur quelque piano d'acajou,

dans le familial palais du roi-citoyen. Et pourtant, au bout de soixante ans, ils éveillaient encore, pour d'innombrables auditeurs d'Europe ou d'Amérique, la grâce élyséenne de Mozart.

Pour méditer sur une si longue et si glorieuse carrière, relisons ce court extrait d'un journal de 1847 :

Le petit Saint-Saëns, âgé de onze ans et demi, sait déjà du grec, traduit assez proprement Virgile, se plaît dans les logarithmes et l'algèbre, ce qui ne l'empêche pas d'être excellent musicien et de jouer du piano comme Mozart et Liszt en jouaient à son âge [1].

Mme la duchesse d'Orléans a prié M. Halévy d'inviter le jeune virtuose et son professeur, M. Stamaty, à venir aux Tuileries pour faire connaître cette petite merveille musicale au comte de Paris. Cette séance de musique intime et royale a eu lieu. Le jeune Saint-Saëns, qui avait apporté ses cahiers, les a laissés dans l'antichambre, et a dit par cœur une sonate de Beethoven, un air varié de Hændel, des fugues de Bach avec leurs préludes, puis une grande fantaisie de Hummel.

Quelques jours après, Mme la duchesse d'Orléans a fait remettre au jeune artiste, au professeur futur, une fort jolie montre, qui a provoqué, de la part du Mozart en herbe, une non moins jolie lettre de remerciement...

Combien de choses justes, et quelle clairvoyance

1. « Non,... pas comme Liszt » me dit Saint-Saëns, quand je lui lus ce journal d'autrefois.

diligente et prophétique, dans cet article officieux, mais si aimable sous son élégance surannée ! Certes, en parlant du grec, le journaliste de 1847 s'est laissé aller à quelque fantaisie de plume : en effet, plus tard, le maître ne fut pas sans se plaindre de son professeur de grec, qui jadis le rebuta... N'importe... Délicieux souvenirs ; idylliques, florianesques émotions d'un « Mozart en herbe », présenté par son professeur à une princesse coiffée de repentirs à l'anglaise !...

— Aux Tuileries, personne ne m'écouta, me confiait un jour Saint-Saëns. Je crois qu'on m'avait fait venir pour stimuler les jeunes Princes, en leur montrant un autre enfant, qui savait déjà quelque chose... »

Huit ans après cette réception chez Louis-Philippe, Saint-Saëns, vers 1855, était familièrement traité par Berlioz de « jeune lion musical ». Dès lors d'année en année, il entre dans l'intimité du musicien romantique à son crépuscule ; et il assiste à la lente, à l'atroce agonie de l'ancien Jeune-France. Puis la gloire de Wagner commence de se lever dans les divers concerts de Paris, et bien avant 70... La guerre éclate ; la défaite exalte en France le sentiment national : alors les dilettantes du dimanche rejettent la musique de Wagner et acclament celle de Berlioz, qui venait de mourir... Et puis, c'est la crise aiguë, c'est le délire du wagnérisme *tremens*... Puis une période d'attente, de recherche, d'inquiétude : disciples de Wagner, disciples de César Franck, disciples des Russes, impressionnistes...

Durant soixante ans, parmi tant de variations du goût et de la mode, Saint-Saëns continuait d'élaborer son œuvre. Il marchait, sensible et frémissant aux changements des heures, mais les yeux constamment fixés sur le but qu'il s'était assigné d'instinct : il voulait faire œuvre d'artiste français.

Rejetait-il pour cela toute influence étrangère? Non, il aimait trop la musique, toute la musique et toutes les musiques, pour fermer l'oreille à quoi que ce fut. Un jour il s'écriait :

« Au fond, ce n'est ni Bach, ni Beethoven, ni Wagner que j'aime, c'est l'art... De plus, j'aime passionnément la liberté. »

Liberté, franchise et spontanéité, vivacité et même vivacités, voilà ce qu'on admet ou l'on admire chez les grands artistes, et ce qu'on a souvent reproché, injustement, à Camille Saint-Saëns. En face du *cas Wagner*, il eut l'attitude nécessaire, fatale, que devait avoir en France tout véritable ami de l'art. Tant que Wagner n'eut pas de public, Saint-Saëns fut « pour Wagner contre les Philistins ». Mais lorsque le musicien de Bayreuth fut déclaré sur-homme et sur-artiste, alors, très courageusement, Saint-Saëns ne craignit pas de remonter le flot des badauds et de rappeler que toute la musique, ni tout le théâtre, ni toute l'esthétique, n'étaient pas dans le seul Wagner [1].

Admirable franchise. Il en fit preuve encore à propos de Schumann. Écoutez cet aveu si loyal, écrit aux premières pages d'un de ses livres :

1. Page écrite en 1910.

« La première fois que j'entendis le célèbre *quintette* de Schumann, j'en méconnus la haute valeur à un point qui m'étonne encore quand j'y pense. Plus tard, j'y pris goût, et ce fut pendant plusieurs années un enthousiasme débordant, furieux !... Depuis, cette belle fureur s'est calmée... A cette œuvre hors ligne je trouve de graves défauts qui m'en rendent l'audition presque pénible... »

Et Saint-Saëns ajoute ceci, qu'il faut retenir et méditer, car on y saisit les réflexes humains qui dominent la critique et l'histoire musicales :

On devient amoureux des œuvres d'art. Tant qu'on les aime, les défauts sont comme s'ils n'existaient pas, ou passent même pour des qualités ; puis l'amour s'en va et les défauts restent.

La culture de Saint-Saëns.

Dans l'art de Saint-Saëns, s'épanouit une longue culture, à la fois moderne et classique.

De l'âme moderne, rien, sinon l'excessif et le morbide, contraires à la Beauté, — rien n'est étranger à Saint-Saëns. Toute curiosité féconde, tout désir de nouveau ou de rare, toute forme de l'activité intellectuelle (et même l'archéologie ou l'astronomie), ont trouvé en lui une sympathie accueillante. Certes, ces distractions d'un grand musicien ne lui ont jamais fait oublier qu'il était, avant tout, un prodigieux ouvrier dans l'art des sons. Mais elles ont entretenu en lui une admira-

ble facilité de renouvellement. Cette ardeur multiple et abondante, comparable à celle d'un Gœthe ou d'un maître du XVI[e] siécle, a conservé en lui le feu d'une jeunesse sans cesse renaissante. Et sa force individuelle, accueillant les autres forces éparses dans les choses comme dans les œuvres des hommes, s'est accrue de toute la Vie, qu'elle eut le pouvoir de s'assimiler, de faire sienne, et de convertir en Beauté.

Dans cette élaboration, — dans cette transmutation, — Saint-Saëns fut servi par la plus ample culture classique. J'imagine volontiers que cette culture, il la dut surtout à lui-même. Certes, de bonne heure, pour lui apprendre le piano, on lui fit jouer des Sonates de Mozart : quand une âme d'enfant reçoit le baiser de Mozart, elle est marquée à jamais pour le culte de la Beauté... Mais plus tard, adolescent et durant les véritables années d'apprentissage, est-ce que les classiques les plus efficaces ne sont pas ceux qu'on se choisit soi-même ? Ceux-là, on les écoute le mieux, on les comprend le plus profondément, on les assimile jusqu'à les faire revivre en soi-même. Et alors, avec Mozart, c'étaient, pour le jeune Saint-Saëns, Beethoven, Hændel, Bach, — et aussi les clavecinistes français, et le nerveux et ingénieux Scarlatti, et l'inconnu romantique Clémenti, et Haydn, prodige d'agrément et de limpidité (que Saint-Saëns étudia *toujours*, je le sais de source certaine), — et aussi les maîtres de l'instrumentation, Weber, Berlioz et Liszt, — et aussi le puissant maître de la tragédie lyrique, Gluck :

« Saint-Saëns connaît et il sent Gluck presque aussi bien que moi-même, écrivait Berlioz. »

Tels sont les éléments modernes ou classiques, unifiés et vivifiés par une âme de grand intellectuel et de grand musicien, qui contribuèrent à former l'art multiple et lumineux de Saint-Saëns.

Un virtuose de quatre-vingt-cinq ans.

Au Trocadéro (24 octobre 1920), tandis que Saint-Saëns tardait à paraître sur la scène, je songeais à ce que durent être ses premières émotions de jeune virtuose, il y a bien longtemps.

C'était avant la révolution de 48... Maintenant, vous qui avez vu et qui allez revoir le maître illustre et octogénaire, est-ce que vous imaginez le jeune virtuose à ses tout premiers débuts ? Ce petit garçon aux longs cheveux retombant et bouffant sur les oreilles, en court veston arrêté à la taille et ouvert sur un gilet blanc, avec une belle cravate correctement nouée sous un col rabattu, l'imaginez-vous, le voyez-vous s'approcher du piano ?... C'était dans la salle Pleyel, en 1846... Il exhausse la chaise, bien trop basse pour lui ; il essaye doucement le clavier, tandis que l'orchestre joue l'introduction du concerto... C'était d'ailleurs un concerto de Mozart (*si bémol*) ; car le jeune virtuose avait naturellement choisi une œuvre du maître qu'il aimait le mieux, et il se plaçait ainsi sous la bienheureuse protection de son initiateur... Peu après, dans les Tuileries de Louis-Philippe, la duchesse d'Orléans...

Mais, tout à coup, ma rêverie rétrospective fut interrompue par un bruit formidable. Dans l'immense salle du Trocadéro, dès que Saint-Saëns parut, les cinq mille auditeurs applaudirent à tout rompre ; et l'orchestre, dans une manifestation spontanée, se leva respectueusement. C'est toute une œuvre, toute une longue vie de travail, toute une carrière glorieuse, que saluait ainsi le public reconnaissant.

Et Saint-Saëns, malgré ses quatre-vingt-cinq ans, se mit au piano. Il joua par cœur : sa mémoire est si vaste et si précise qu'il pourrait jouer ainsi toute sa musique, et beaucoup d'autres musiques encore. Son jeu est toujours pur, net, rythmé, élégamment phrasé ; sa main gauche a une légèreté que peuvent envier de jeunes pianistes. Aux passages de force, sans s'occuper du public, il bondit sur sa chaise pour accentuer et marteler les accords : cet homme, vraiment, reste d'une vitalité merveilleuse. Sa volonté « est maîtresse du corps qu'elle anime ».

Et l'on pense à ces longues vies d'artistes, à ces existences harmonieuses et fécondes, qui sont un des plus beaux témoignages de ce que peut l'âme humaine. *Animus dux atque imperator vitæ*. Ce mot de Salluste s'applique à Saint-Saëns.

Le vrai public, le grand public qui ignore les coteries, sent d'instinct que Saint-Saëns est une des gloires qui contribuent au rayonnement de la France.

Ce n'est pas chose inutile que de le redire.

Saint-Saëns sur l'Acropole.

Saint-Saëns revient de Grèce (20 juin 1920).

Ce que nous savions déjà de son triomphal voyage avivait notre désir de le revoir. Lorsqu'un maître, qui eut à ce point le culte de la Beauté, est acclamé sur la terre où le génie des Hellènes donna au monde les plus hautes leçons d'art, un tel triomphe prend une valeur symbolique.

Saint-Saëns nous reçut avec la simplicité la plus charmante. Il parla de son séjour en Grèce avec détachement, avec bonhomie, évitant presque d'en venir à ses succès :

— J'ai fait un très beau voyage ; mais d'abord j'ai eu comme une bronchite... On a été aimable, trop aimable, trop enthousiaste... Mais ce qui m'est allé au cœur, ce n'est pas tant qu'on a crié : « Vive Saint-Saëns ! » — c'est surtout qu'on a beaucoup crié : « Vive la France ! »

En disant cela, la voix de ce grand artiste, qu'on dit parfois insensible, a un frisson, qu'il réprime aussitôt.

Sans phrases, bonnement, il nous dit l'accueil chaleureux que lui fit le roi, et les ovations de la foule détachant les chevaux et le ramenant sous une pluie de fleurs :

— J'avais peur d'un accident, ajoute-t-il avec malice. Car les ovations...

Et il esquisse le geste d'un homme qui n'est plus dupe de grand'chose.

— Cher maître, n'avez-vous pas dirigé une exécution de votre *Jeunesse d'Hercule* dans un théâtre antique, au pied de l'Acropole ?...

— Attendez...

Toujours vif, il se lève, tourne autour d'un meuble, va dans la pièce voisine et rapporte une photographie. On y voit les gradins circulaires, à demi détruits, du théâtre romain de Bacchus; au delà du gradin supérieur, dont le marbre est éclatant de lumière malgré l'éloignement, se découpent les maigres silhouettes des oliviers et les colonnes sombres de quelques ifs. Au premier plan, face à la scène, une chaise de marbre se dresse, qui a dû servir, il y a quelque deux mille ans, aux archontes de la cité. Dans cette chaise, le théâtre étant vide de spectateurs, Saint-Saëns, familièrement, s'assit, et se fit photographier, en veston de voyage, la canne à la main... Et c'est dans ce théâtre, au pied de l'Acropole même, qu'il reçut, l'un des jours suivants, une des plus grandes ovations de sa vie.

Il en parle à peine, pas plus que de la haute décoration envoyée par le roi, ou des banquets donnés en son honneur... Soudain, il nous parle de Berlioz et de notre récent ouvrage, *une Vie Romantique :*

— J'aimais beaucoup Berlioz, et le cœur tendre, le cœur d'enfant, qui subsistait en lui malgré toutes ses tristesses...

Et voilà Saint-Saëns sur le chemin des souvenirs. En remontant le passé, sa mémoire est étonnante de précision, de netteté. Sa voix s'anime

ses yeux sont pleins d'esprit ; il parle d'abondance...

En moi-même, tout en l'écoutant, je songe que ce même artiste, pour qui les années comptent si peu, était déjà célèbre, comme un petit prodige, sous Louis-Philippe.

1848... 1870... 1914... Entre ces dates, combien d'événements, combien de gens, combien de pays Saint-Saëns n'a-t-il pas vus ! Il a connu presque tout ce qui eut un nom dans les arts ; il a été l'hôte familier de plus d'une tête couronnée ; toutes les idées de son époque l'ont intéressé ; les civilisations disparues et les contrées exotiques l'ont attiré ; la philosophie, les sciences et en particulier l'astronomie, furent loin de lui rester étrangères ; et souvent, échappant à Paris et aux autres capitales qui le réclamaient, fuyant même ses succès, il a su se créer des solitudes heureuses, des *templa serena*, afin de se retrouver lui-même, dans la musique, dans son élément natif :

— « Je vis dans la musique comme le poisson dans l'eau », écrivait-il naguère.

Hier, un souvenir, soudain, le ramène au piano. Pour préciser ce qu'il disait de *l'Orfeo* de Joseph Haydn, le voilà qui joue, le voilà qui chante, d'une voix timbrée, nette, mordante, — la voix même qu'il avait, assurément, il y a soixante ans.

Quel merveilleux exemplaire d'humanité !... Certes, dans ce récit où j'essaie de vous montrer Saint-Saëns tel qu'il est, c'est chose superflue de rappeler, même d'un mot, les chefs-d'œuvre dont il a doté la musique française. Tout le monde les connaît...

Mais ce qu'il faut redire, c'est qu'un de nos contemporains, et un Français, a su réaliser une de ces vies abondantes et harmonieuses, riches de toute la culture et de toute la pensée qui font la noblesse de l'homme. Combien d'autres artistes pourrait-on citer, parmi les modernes, capables de donner ainsi cette impression de plénitude humaine ?... On en retrouverait plutôt à l'époque de la Renaissance, et sans doute parmi les Anciens, si on les connaissait mieux.

Et Saint-Saëns garde la bonhomie, la simplicité de ceux qui sont vraiment grands, et qui savent que la grandeur de l'homme est peu de chose. Il a trop regardé dans les étoiles, trop médité sur l'éternel mouvement qui emporte dans l'espace notre univers solaire, pour n'avoir pas le sens du relatif... Mais, parmi les ouvrages de l'homme, il en est parfois qui résistent au temps : ce sont ceux où la vie éphémère est changée en Beauté. Et la Beauté nous fut révélée par la Grèce :

— Oui, cher maître, lui disais-je en le quittant, votre triomphe sur l'Acropole a quelque chose de symbolique, car dans l'Attique, où la Beauté...

— Ne parlez pas de Beauté : ce n'est plus à la mode.

Mort de Saint-Saëns.

16 décembre 1921 [1].

Un grand artiste français vient de s'éteindre. Il avait un renom très pur, très haut, établi

1. *Echo de Paris*, 18 décembre 1921.

par une vie très digne, féconde en œuvres, et qui dépasse de beaucoup la longueur et les possibilités accordées même aux hommes les mieux favorisés du destin. Sa gloire, propagée par la musique qui est une langue universelle, s'étendait et s'étendra longtemps à travers l'Europe et le Nouveau-Monde.

Orné, fortifié par une culture qui l'apparente aux plus vastes cerveaux de l'antiquité ou de la Renaissance, toujours sauvegardé par l'équilibre et guidé par l'eurythmie qui assurent à l'art français une beauté digne des anciens Grecs, ce grand artiste, si profondément français, avait pu donner au génie de notre race une force de rayonnement que nul autre artiste, apparemment, ne put lui donner avant d'avoir reçu la consécration de la mort.

Saint-Saëns fut le témoin d'un siècle, et il eut presque un siècle pour témoin. Né en 1835, connu dès l'enfance comme pianiste prodige, il vient, au lendemain de sa première communion, donner un concert intime dans un salon des Tuileries de Louis-Philippe.

Comme compositeur, avant ses vingt ans, il attire déjà l'attention et l'amitié d'illustres aînés. Tout de suite Berlioz, vieillissant avant l'âge et d'un caractère souvent irritable, se prend d'affection pour ce débutant plein de promesses. Dans ses lettres (et j'en suis certain, car j'en ai copié plus d'une sur les manuscrits mêmes), Berlioz le traite de « jeune lion musical » :

— « Il aime Gluck, s'écrie-t-il encore avec abandon ; il le comprend presque aussi bien que moi !... Nous pleurions après l'acte des Enfers (dans *Orphée*), et nous nous sommes serré la main. »

Liszt, si désintéressé, si noble, et qui aimait la musique plus encore que son propre génie et sa propre gloire, Liszt aussi l'accueillait affectueusement. On sait ce que *Samson* longtemps dédaigné dut à l'initiative de Liszt, et l'on sait aussi que Saint-Saëns, reconnaissant, lui a dédié sa composition peut-être la plus haute : la *Symphonie avec orgue*.

Liszt et Berlioz, voilà les deux contemporains illustres qui eurent l'influence la plus immédiate sur Saint-Saëns. Pour le maniement de l'orchestre, pour la conception des *Poèmes symphoniques*, ils furent ses véritables maîtres, ses initiateurs. Lui-même, avec une conscience clairvoyante, l'a reconnu.

Il y a plus : tous les maîtres, et de toute la musique, furent les siens. Parfois, et dans une intention de dénigrement, on a rappelé le nom de Mendelssohn. C'est là un jugement superficiel. Mieux vaut dire que l'immense culture musicale de Saint-Saëns, assez semblable à celle de Mendelssohn, leur donne quelque ressemblance. A la vérité, c'est qu'ils se sont abreuvés parfois à de mêmes sources.

Bach, Haendel, Mozart, et Haydn, et le génial et inconnu Clementi, et les contrepointistes de la Renaissance, et Gluck, et tous nos vieux maîtres

français, Rameau, Couperin, et aussi les délicats, les attiques auteurs de nos vrais opéras-comiques — tout ce qui sut manier les notes pour en tirer expression et beauté, — tout était familier à Saint-Saëns.

Aussi, avec une admirable netteté d'esprit, avec une sûreté de main vraiment infaillible, ce maître, toujours maître de lui-même, fut un manieur de notes prodigieux. Son art s'égale à celui des plus grands.

Et Saint-Saëns mit toujours son art et sa force créatrice au service de la Beauté.

« Il faut que la musique, déclarait Mozart, ne cesse jamais d'être de la musique. » Cette phrase pourrait servir de lumineuse épigraphe à l'œuvre de Saint-Saëns.

Par ce culte de la Beauté, par le goût, par l'eurythmie des proportions, par la vérité et la rapidité du style, Saint-Saëns est vraiment un classique, et un classique français.

Au moment où la mort le fait entrer dans l'histoire, on aimerait indiquer aussi quel homme il fut. La justice se lèvera pour lui, car il fut trop souvent calomnié.

« Parce que j'ai du caractère, m'avouait-il un jour, on dit que j'ai mauvais caractère ! »

Combien de malentendus s'expliquent par ce simple mot.

Il était loyal, franc, et même brusque. S'il avait été un *bénisseur*, il aurait eu souvent une meilleure presse, écrite ou orale.

Que n'a-t-on pas dit !... Pour nuire à sa musique d'église, on a dit qu'il était juif : or, il était le neveu d'un abbé, et il fut baptisé à Saint-Sulpice.

On a dit qu'il était avare : au contraire, il fut très généreux. Mais, loin de faire étalage de sa charité, il se cachait pour faire le bien, et il en faisait beaucoup. Que d'argent il abandonna pour les autres, alors que lui-même, malgré toute sa gloire, avait une large aisance mais non pas la fortune.

Et combien il aimait son art, tous les arts, et tous les vrais artistes, et même ses confrères. On pourra citer des traits de vivacité, des paroles d'agacement, des coups de nerfs : je ne crois pas qu'on trouve un trait de jalousie ou d'envie. Et pourtant sa longue existence de lutte et de création ne connut pas que des heures heureuses.

Sa dernière heure, du moins, fut telle que ses amis pouvaient le lui souhaiter : il est mort tout d'un coup. En octobre dernier, il comptait quatre-vingt-six ans. Il venait encore à l'Opéra et se mettait encore au piano pour accompagner les répétitions d'*Ascanio*. Combien cet esprit si net, si conscient, et qui gardait un tel désir et une telle faculté de produire encore, aurait souffert parmi les diminutions de la maladie !... Elles lui furent épargnées.

L'autre semaine, en regagnant l'Algérie où il passait l'hiver, il subit une traversée fort rude, qui dut l'ébranler. D'ailleurs, depuis quelque temps, il était angoissé par de courtes intermit-

tences du cœur... A dix heures du soir, le 16 décembre, tout à coup, son cœur cessa de battre.

Donnons-lui tous une pensée émue, et songeons à ce que doit être notre reconnaissance. Par lui, le patrimoine de l'art s'est enrichi ; par lui, l'esprit de chacun de nous peut s'abreuver à de nouvelles sources de Beauté ; par lui, de nouvelles forces de l'idéal peuvent vivre en nous et nous faire une âme plus ample.

Saint-Saëns accrut le patrimoine humain, avec des œuvres où respire le génie français.

MASSENET

(Écrit au lendemain de sa mort).

Lac d'Annecy, 14 août 1912[1].

Tandis que Paris apprenait la brusque mort de Massenet, combien d'auditeurs, disséminés de par le monde, entendaient au théâtre ses émouvantes mélodies, combien d'admirateurs les écoutaient chanter dans leur souvenir... Il mourait ; mais son âme, confiée à son œuvre et répandue dans d'autres âmes, se survivait déjà et continuait à chanter mystérieusement.

Moi-même (s'il faut l'avouer ici comme je l'aurais avoué à Massenet), ce soir-là (hier, 13 août) j'étais au piano et je redisais de souvenir ses phra-

1. *Echo de Paris*, 17 août ; — mais je développe et je précise ici plusieurs points que j'avais seulement indiqués en 1912.

ses les plus caractéristiques, les plus personnelles. Par sa musique, lui-même était parmi nous. Et peu après, pour le rendre plus présent encore, nous parlions de lui, à mi-voix, dans la demi-lumière d'un salon où veillaient quelques amis, — tandis que la nuit, le silence et la solitude des montagnes s'étendaient autour de nous, indéfiniment... Et, au delà de ces étendues de ténèbres, il venait de mourir.

C'est un tel entretien, intime, affectueux, que je veux redire ici... Parlons donc de Massenet comme d'un ami que nous connaissions bien, que nous aimions, — et qui commence, dans la chambre voisine, le grand sommeil où l'on se repose de la vie.

Massenet, pour la majorité du public, est surtout l'auteur de *Manon* et de *Werther*. Un tel jugement, exclusif et injuste si l'on ne se réservait de le compléter et de le nuancer, a du moins l'avantage de désigner, parmi des œuvres presque innombrables, deux des plus caractéristiques : on y retrouve Massenet exprimé le plus purement et presque tout entier.

Certes, dans d'autres drames musicaux, il montra des qualités qu'il n'eut pas l'occasion de faire valoir ni dans *Manon*, ni dans *Werther*. Par exemple, les premiers actes d'*Esclarmonde* brillent par l'éclat des sonorités ; le ballet de *Thaïs* et le ballet du *Cid* sont d'une heureuse ingéniosité dans le pittoresque ; et, parmi les *Scènes alsaciennes* ou telle autre *Suite d'orchestre*, dans le *Roi de Lahore* ou

dans *Hérodiade*, les pages abondent où Massenet prouva la dextérité, l'élégance de son style musical et sa maîtrise de l'orchestre.

Mais, est-ce là le propre de son génie? Ces divers mérites, d'autres musiciens les eurent aussi. Tandis qu'il y a quelque chose d'essentiel, et qui est vraiment à lui seul ; une qualité, que d'autres ont eue, mais pas de la même manière ; un don qu'il reçut en naissant, qu'il développa, qu'il répandit chaque jour dans ses œuvres pour les animer, et auquel chacun pense dès qu'il prononce le nom de Massenet.

Ce don mystérieux, comment le nommer? Faut-il dire la grâce de Massenet, ou le charme, ou le génie de Massenet, ou faut-il chercher tout autre mot ?

De fait, une faculté semblable échappe au verbe: elle est toute *musicale*. La musique, par son langage vraiment magique, s'adresse à notre être le plus profond, y réveille l'indécis cortège de nos souvenirs et de nos émotions, et nous entraîne, avec cette âme oubliée mais qui revit soudain, vers les caresses du rêve.

Comment ce charme agit-il? Pourquoi telle musique n'a-t-elle point ce charme, pourquoi telle autre l'a-t-elle?... C'est ici un mystère de plus, parmi tous ceux qui nous entourent et ceux que nous sommes nous-mêmes.

Mais ce pouvoir magique des sons est indéniable. En voici un des exemples les plus nets. On a retrouvé des devoirs griffonnés par Mozart enfant. Ce sont de petits menuets dont son père,

brave et insignifiant professeur-violoniste, dictait les premières mesures au petit prodige. Quand on les lit, on est frappé de l'insignifiance toute mécanique des thèmes et de leur accompagnement : il est difficile de parler avec plus de banalité, et pour ne rien dire... Tout à coup, cela devient expressif ; cela chante, et cela vit et l'on est ému... C'est le petit Mozart qui a pris la plume : la phrase banale, il la continue, et la voilà transfigurée. Comme dans la Genèse, où la statue d'argile se lève, respire et marche dès qu'elle a reçu le souffle de vie, les notes correctes et mortes du bon Léopold Mozart se mettent à palpiter, vivifiées par l'âme que leur insuffle cet étourdi bambin, marqué dès sa naissance pour être le génie même de la musique.

C'est un pouvoir analogue (je ne dis pas identique) que Massenet reçut en naissant. Il mania les notes d'une façon expressive ; il sut trouver le chemin de nos cœurs. Ce pouvoir magique, « c'est proprement un *charme* », au sens premier du mot. Les mystiques peuvent employer le mot de *grâce*, pour marquer que c'est un « don gratuit », — ce que Renan appelait « un décret nominatif de la Providence ». Communément, on emploie le mot de *génie*, dont la racine rappelle que ce pouvoir est natif.

Génie, grâce ou charme, c'est l'âme même de Massenet qui vit dans sa musique. Plus profondément peut-être que le « style », *la musique, c'est l'homme même*. Dans ses œuvres, donc, Massenet nous dit comment il concevait Manon, ou Werther,

ou Thaïs ; et à propos des héros de ses drames, ou autour d'eux, parmi le décor musicalement évoqué, il nous fait sentir comment il concevait la vie et la mort, l'amour, la joie ou la douleur, et aussi quelles images il se faisait des époques diverses où vivaient ses héros.

Toutes ses conceptions étaient dominées, régies par une de ses qualités propres et dont il tira un parti merveilleux : il était un homme de théâtre. Ses héros, il les imaginait, même avant de composer, tels qu'ils seraient plus tard sur la scène. Aussi paraissent-ils au théâtre sans rien perdre de ce que Massenet leur a donné. Dans ses pièces, tout est combiné pour qu'il n'y ait aucune longueur, aucune surcharge d'orchestre, aucun épisode symphonique ou aucun développement lyrique, qui ralentissent ou arrêtent l'action. Tout porte, et tout est amené à la portée du public. Séduit par la variété des contrastes, par l'élégante, la rapide, la transparente facilité du style, l'auditeur ne peut échapper au charme de Massenet.

Puis-je rappeler un mot de Reyer ? A une répétition, le directeur Halanzier, toujours prêt (comme tout directeur) à proposer des coupures, interpelle Reyer :

— Mais que fait votre Hilda, pendant cette ritournelle ?

— Elle ne fait rien, répond l'ironique Reyer : elle écoute ma ritournelle.

Dans le théâtre de Massenet, les héros ne s'arrêtent jamais d'agir pour « écouter la ritournelle ».

S'ils se taisent, s'ils attendent, si même la scène reste vide, si même l'orchestre, atténué, réduit presque à rien, ne fait entendre qu'un vague rappel de mélodie ou un simple souvenir de rythme, cet effet est voulu, nécessaire, indispensable. Ce n'est pas une *longueur*; ce n'est point un intermède plus ou moins symphonique où le musicien se serait amusé à écrire de la musique pour lui, quitte à laisser la plupart des auditeurs lui échapper... non, c'est un effet de théâtre, et qui porte, et grâce auquel les autres effets portent davantage.

Homme de théâtre d'une part, d'autre part doué d'une expressive invention musicale, il combina et cultiva ces deux qualités. Avec une activité inlassable, une merveilleuse force de résistance, une régularité dans le travail qui commande le respect, il sut répondre à l'empressement des directeurs et du public, avides de ces pièces où tant de charmantes mélodies s'incorporaient à une action tout en mouvement.

Parmi tant d'œuvres, parmi tant de drames musicaux qui connurent la vogue et dont une dizaine sont devenus populaires, Massenet prodigua les trouvailles les plus ingénieuses, les effets d'orchestre les mieux accommodés à l'action scénique; — enfin, et c'est surtout ce qui assura sa gloire immédiate et universelle, il inventa des mélodies de la ligne la plus séductrice. Ces mélodies si originales et où chaque note semble une signature, si neuves et si savoureuses (malgré d'innombrables imitateurs), — ces mélodies évo-

catrices connurent une fortune qu'il est plus facile de dédaigner que d'atteindre : elles se gravèrent dans la mémoire, dans le cœur des hommes et elles y vivent encore.

Quant à la personne même de Massenet, je crois qu'il était impossible de fréquenter ce maître, ou seulement de le rencontrer, sans subir sa séduction. Lui que la gloire avait favorisé, lui qu'elle aurait pu gâter pour lui avoir cédé tout de suite et si longtemps, il était la simplicité, la bonhomie, et je dirai la gaminerie même.

On a parfois raillé sa politesse si exacte, si méticuleuse, si empressée. On a eu tort, car on l'a jugée sans tenir compte ni de la sincère bonté de Massenet, ni de sa sensibilité frissonnante, ni des conditions particulièrement dures où se débat, fatalement, un compositeur de théâtre.

Pour s'abstraire de ce milieu de haines et de jalousies, pour amortir les coups d'épingle ou les coups de massue, certains hommes se font une carapace d'indifférence ou d'orgueil. Ils ont raison, s'ils s'en trouvent bien. Lui, avec ses nerfs à fleur de peau, ne pouvait pas s'isoler : aux procédés agressifs, ou qui vont le devenir, il répondit donc, tant qu'il le put, par de la bonne grâce et des prévenances. Dans cette habitude, s'il y avait une part de calcul, part fatale et bien excusable, il y avait aussi une très grande part de véritable bonté. Pour en être convaincu, il suffisait de voir ses yeux fébriles et inquiets : il était de ces hommes qui devinent ce qu'on pense d'eux, qui en

souffrent souvent, et qui veulent vous laisser partir avec une pensée affectueuse ou reconnaissante. A une époque de rudesse sportive, on était heureux de rencontrer, enfin, un homme aimable, capable de conversation et de bonne grâce.

Et combien il était sensible, frémissant, féminin.

Je l'ai vu pleurer, une fois, et s'écrouler devant mon ami Charles Malherbe et moi-même. C'était dans la paisible Bibliothèque de l'Opéra. Il y cherchait un refuge, car il sentait venir la crise. On montait alors une de ses pièces (ne disons pas laquelle, pour n'incriminer personne), et il redoutait un échec. Il nous avoua ses craintes, ses rancœurs : on riait de ses observations (assurait-il), on lui tournait le dos, on *organisait le vide autour de lui :*

— « Et pourtant, gémissait-il, je ne suis plus un débutant... Combien ai-je d'œuvres derrière moi !... Qu'on en pense ce qu'on voudra, c'est quelque chose... J'ai tout de même fait quelque chose !... oui, j'ai fait quelque chose !... »

Et il pleurait, pauvre grand homme, plus tremblant qu'une femme. Il pleurait, car sa gloire ne pouvait le défendre contre la morgue des gens en place, ni surtout contre ses propres alarmes.

Désespoirs de théâtre, coups de nerfs, qu'un succès de répétition, une flatterie d'acteur, le gentil, l'intéressé sourire d'une chanteuse, quelques mots d'un second violon ou d'une choriste, suffisent à guérir... Sentiments de théâtre, plus instables, plus brefs que des changements à vue !...

Mais, chaque fois, quelle douleur, quelles brisures, dans son cœur trop frémissant, trop avide de plaire, trop à fleur de peau, et trop bon !

Et lui-même, bien qu'il souffrît, il ne s'aigrissait pas, et il ne pouvait pas même s'isoler. Il avait besoin de se sentir aimé. Avec une coquetterie spontanée, il se donnait à la conquête de quiconque résistait ou se dérobait. Il restait affable, souriant, indulgent. Il exhalait de l'affection, pour en recevoir à son tour.

Meurtri par la vie malgré sa gloire, accablé par les dernières années où ses œuvres nouvelles trouvaient des succès trop incertains, quelle détresse, en lui, aux annonces de la mort! Le changement de son visage, la soudaine maigreur, la faiblesse de ses mains et de ses membres, ne pouvaient plus lui laisser aucun doute. Dans six mois... Dans six semaines... ou peut-être demain?...

A Paris, dans son vieil appartement, d'où il dominait les jardins du Luxembourg, il était hanté par sa désespérance. Il pleurait, en regardant, parmi la rumeur de la grande ville, l'été impassible et lumineux, qu'aucun autre ne suivrait plus pour lui... Dans son beau domaine d'Egreville, il était pris de frayeur, il fuyait, devant le silence de l'espace...

Un jour, peu avant sa mort, à l'accent brisé de sa parole, à son frémissement voilé, j'avais compris cette détresse, avant même qu'il me l'avouât. Je le vois, je l'entends encore. C'était dans le salon de l'*Écho de Paris*. A mi-voix, pour deux seuls

auditeurs, Barrès et moi, il nous racontait la mort d'un de ses amis. On sentait bien qu'il songeait à lui-même, tout en parlant d'un autre :

— « J'avais reçu des fleurs de son pays, nous disait-il. Tout de suite, j'eus l'idée de les porter au malade... Je le trouve, essayant de dîner ; je lui donne les fleurs, qu'il fait poser près de son assiette, et je pars... La minute d'après, il mourait, et sa tête retombait dans les fleurs de son pays natal... »

Tendre et douloureux, féminin Massenet. Son vrai pays natal n'était pas, sans doute, sur cette terre.

J'imagine que son âme, avant de s'incarner près de nous, s'était ouverte sous les jolies floraisons d'une Cythère languide et vaporeuse. Elle était née, cette âme de volupté, entre une fleur défaillante et un sourire qui consent. Pour la bercer, il lui fallait le murmure de ces feuillages sur lesquels la brume ardente de Watteau, la pâleur poudre-de-rizée de Boucher répandent, indéfiniment, la tendre mélancolie de leur caresse impalpable.

De cette féerie galante, il tomba, il vécut dans le monde des théâtres. Sans cesse meurtri, enfiévré par des blessures trop chères et dont il ne voulait pas guérir, il chanta la douceur et la douleur d'aimer. Quand il comprit que c'en était fini de ce chant, qui fut sa vie et son art, il eut eu besoin d'une tendresse consolatrice, ou du sourire silencieux des fleurs, pour appareiller vers l'inconnu... Toute la caresse de sa musique révèle ce

que dut être, pour cette âme fille de Vénus, l'horrible baiser de la mort.

Du moins, pour les mêler aux fleurs de son parc d'Egreville, qui vinrent trop tard jusqu'à lui, j'aimerais apporter, près de son front endormi, les fleurs idéales d'un jardin qu'il sut peupler d'enchantements : le jardin où passent Charlotte et Werther, tous deux silencieux dans le crépuscule, mais le cœur rempli par la mélodie de l'amour.

GABRIEL FAURÉ

Pénélope [1].

Les héros d'Homère, comme chacun sait, sont immortels. Cela veut dire qu'ils continuent de vivre en subissant les lois mêmes de la vie : ils se transforment sans cesse.

Pour s'en convaincre, on peut lire les innombrables commentaires qui ont poussé sur les poèmes homériques comme les plantes parasites sur des arbres vénérables. On peut aussi songer aux chefs-d'œuvre qui sont issus des vieilles épopées : d'âge en âge, depuis quelque trente siècles, chaque poète a recréé les héros de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* à sa propre image ; chacun des génies originaux qui les dotèrent d'une vie nouvelle sut, non seu-

1. Poème lyrique en trois actes ; livret de M. Fauchois ; première représentation le 10 mai 1913 (Théâtre des Champs-Élysées).

lement habiller ces figures passives avec les costumes de son temps, mais encore il leur prêta un langage nouveau, les sentiments et les pensées qui étaient alors en faveur, sans oublier ses sentiments personnels et ses pensées les plus intimes. Si bien que l'immortalité des héros d'Homère, comme celle des dieux et des héros de la fable, est faite, successivement, des âmes nouvelles qui revivent en eux.

Parcourez un musée, et vous constaterez comment on s'est représenté, depuis de si longs siècles, Nestor, Ménélas, Achille ou Patrocle, et même les dieux qui désertaient l'Olympe pour venir aimer ou combattre parmi les mortels. En réalité, sous les noms légués par les rhapsodes du cycle homérique, vous sentirez les âmes fort diverses d'un Praxitèle ou d'un Coysevox, d'un Primatice ou d'un Jordaens, d'un Boucher ou d'un Prudhon. — Et de même, dans l'*Enéide* passera l'âme virgilienne ; dans *Troïlus et Cressida*, la tendresse et la grandeur de Shakespeare ; dans *Télémaque*, la douceur de Fénelon et son esprit de chimère.

M. Gabriel Fauré n'a pas échappé à cette loi fatale. Si nul ne peut se plaindre de retrouver Racine dans *Andromaque*, nul ne regrettera de retrouver l'âme et l'art de M. Fauré dans sa récente *Pénélope*. L'œuvre entière, musicalement, reçoit la vie du charme fauréen.

Le librettiste nous montre le retour d'Ulysse. Sans doute pressé par des nécessités théâtrales, il

a resserré en trois actes, ou plutôt en trois tableaux, le récit qui occupe les derniers chants de l'*Odyssée*. Il l'a fait d'une façon ingénieuse et avec une certaine fidélité.

Faut-il rappeler le sujet ? Pénélope, entourée par les prétendants qu'elle hait, tisse cette toile interminable qu'elle défait chaque nuit. Ulysse, après vingt ans d'absence, revient enfin, déguisé en vieillard qui mendie. Il ne se fait pas reconnaître. Mais sa vieille nourrice Euryclée, puis le fidèle porcher Eumée, découvrent leur maître dans ce misérable vagabond. Pendant un festin, les prétendants essayent de tendre son arc redoutable ; nul ne le peut, sauf Ulysse, qui s'empare de l'arc et des flèches, tue les prétendants, et peut enfin « goûter la douceur du retour ».

Relisez le récit d'Homère. A part plusieurs discours, que notre impatience moderne nous fait trouver un peu longs, vous serez frappés de sa perfection absolue. Chaque chose y est à sa place ; chaque détail s'incorpore à l'ensemble ; chaque expression est de la simplicité, de la nécessité la plus puissante ; chaque caractère est admirable de profondeur, de vie et de vérité. En ce récit, tout est naturel, tout est *près des choses*, et tout est pénétré d'intelligence et de beauté. On peut méditer longtemps à son propos, toujours on y trouve plus de substance. — Vraiment changer quoi que ce soit à ce récit *poématique*, c'est en rompre l'harmonie, l'équilibre nécessaire et fatal.

Le librettiste, pour porter à la scène le retour d'Ulysse, a dû faire plusieurs changements. Il ne

pouvait pas les éviter tous, semble-t-il bien. Mais nous ne pouvons que les regretter tous : quelques-uns même dénaturent complètement les caractères ; par suite, ils faussent la marche de l'action.

Le personnage de Télémaque est supprimé... soit. Mais un des résultats, c'est d'amener Pénélope au premier plan : la femme grecque n'avait pas une telle importance. Et, de cela, il y aurait toute une série de conséquences à tirer... Passons, car voici qui atteint encore plus le fond du sujet :

Plus de Minerve-Athéné !

Comment ? Dans un drame musical, on a la chance inespérée de trouver des dieux, et on les supprime ! Mais quel est ici le grand ressort dramatique ? de qui vient l'action ? qui donc la dirige et la rend possible ?... C'est Athéné. — On la supprime.

Et ce n'est pas seulement d'un *deus ex machina* qu'on se prive ; ce n'est pas seulement le vieillissement ou le rajeunissement d'Ulysse qu'on ravale à ne plus être qu'une fausse barbe portée ou enlevée ; c'est l'aboutissement même de la pièce qu'on ruine d'avance. En effet, comment Ulysse pourra-t-il tuer tous les prétendants, s'il est seul, sans Athéné pour combattre avec lui ?... Si bien que le librettiste remplace la déesse par une escouade de bergers. Mais alors, il faut qu'il nous montre d'avance Ulysse se révélant à eux : il le fait, et ainsi il enlève tout intérêt à son dernier acte. Car nous savons que les prétendants seront

cernés pendant leur repas : la victoire d'Ulysse n'est plus douteuse. L'intérêt dramatique est tué avant les prétendants.

Il y a plus. Le caractère d'Ulysse est changé. Réveiller trente comparses pour leur crier : « Je suis Ulysse ! » voilà ce que le héros prudent et fécond en ruses, — en ruses irréprochables, — ne peut pas faire. Cela certes fournit un effet choral excellent pour baisser le rideau... Mais Ulysse est beaucoup trop malin pour se confier à une foule. Il connaît trop les hommes pour espérer quelque chose de bon d'un groupement d'hommes, — et d'avance, il souscrirait à ce que diront les racines grecques de Port-Royal : « *Démos*, peuple, est souvent bien grue ».

Musicalement, l'absence de Minerve-Athéné est encore à regretter. Je suis sûr que la déesse de l'Intelligence, des Arts et de la Guerre eût inspiré les plus émouvants et les plus nobles accents à M. Fauré. Elle eût mis tout ce drame dans une atmosphère plus haute encore. Qu'on se rappelle la majesté du *Voyageur* dans la *Tétralogie*... M. Gabriel Fauré, selon sa nature propre, a souvent donné de magnifiques expressions au mystère qui entoure la vie de l'homme. Dans la mélodie *Le ciel est par-dessus le toit*, par exemple, quelle grandeur, quelle épouvante dans ce cri d'une âme qui regarde son destin !... Un tel musicien pouvait transfigurer ses personnages et leurs sentiments, en les montrant dans ce halo de mystère, dans cette atmosphère de divinité où se meuvent les hommes. C'est là une conception moderne et

chrétienne, dira-t-on, et l'on citera l'Apôtre : *In Deo nascimur, movemur et sumus.* Mais c'est aussi une conception grecque, et on la trouve presque semblable chez Homère, parce qu'elle est éternellement vraie.

Et une des preuves, fournies par la pièce même, c'est que toute la pièce devient impossible sans la présence des dieux et le sentiment religieux. Pourquoi ce mendiant, qui est Ulysse, n'est-il pas chassé par les princes ? C'est que les pauvres viennent de la part de Zeus. Le mendiant est peut-être un dieu. Et voilà qu'Homère pourrait presque servir d'épigraphe à Bossuet pour le sermon sur « l'éminente dignité des pauvres »...

Dans le génie grec, tout s'harmonise. Un contraire appelle son contraire et se complète en lui. L'intelligence, sous les traits d'Athéné, conduit l'action ; mais l'Instinct y apporte aussi son concours indispensable. Et dans Homère, l'instinct est représenté à divers degrés : le chien Argos, le porcher Eumée, la nourrice Euryclée.

J'aimerais à vous dire toute l'âpre beauté, toute la grandeur véritablement épique du « fidèle porcher ». Homère l'appelle « divin ». En effet, Eumée, d'instinct mais loyalement, fait la tâche assignée par les dieux. Et c'est lui, par son zèle de toujours, qui alimente et sauve la maison d'Ulysse...

Dans l'œuvre musicale il aurait apporté une note farouche et cordiale, un accent brutal et bon, une figure d'un relief formidable, terrible, mais qu'on admire et qu'on aime, — sorte de vieux de la montagne, à visage de bique et à cœur d'or...

On en a fait un bucolique berger qui joue de la flûte en regardant la lune.

Si bien que l'œuvre, déjà dépouillée de l'élément divin, est encore dépouillée de l'élément que nous appellerons, faute de mieux, naturaliste. — Plus de ciel ; plus de terre, non plus. Mais voilà l'œuvre, entre ciel et terre, dans les rêveries sentimentales et l'anecdote conventionnelle.

Tels me semblent être les défauts du livret.

La musique de M. Fauré le pénètre d'émotion et de vie.

Dès les premières mesures, on sent qu'elle est d'un maître. Dans le début de l'introduction, le quatuor seul traduit la douleur avec une puissance à la fois tristanesque et fauréenne. Tout de suite, le ton de l'œuvre est posé, et imposé, avec une autorité souveraine et souriante. On prévoit qu'on va se trouver devant une grisaille argentée, lumineuse, diaphane, et qui, d'instant en instant, va sembler s'éclairer, se colorer et se mouvoir : déjà l'on est pris par le charme de Fauré.

Mais de quoi est fait ce charme ?... De précision, de justesse, de brièveté, de souplesse, d'élégance, d'apparente nonchalence... Il est, parce qu'il est.

Qu'il soit issu de Schumann, on l'a dit, et l'on eut raison, afin de marquer une filiation spirituelle. Mais combien, aussi, il porte la marque propre de M. Gabriel Fauré : il est tout pénétré d'une sensibilité, d'un trouble moderne et d'une

eurythmie qu'on ne trouve que dans ses œuvres. De tels mots seront fort clairs pour les dilettantes qui ne peuvent manquer d'être dans la familiarité de la *Bonne Chanson*, de la *Sonate* pour piano et violon (en *la*), des deux *quatuors* et des plus admirables *mélodies*.

On pouvait craindre qu'un musicien aussi subtil, aussi *intérieur* ne parût déplacé au théâtre. Certes, les amateurs d'effets violents, de remuements et de gesticulations, de sérénades et de coups de canon, de défilés ponctués par les cloches et de fandangos cliquetés de castagnettes, ne trouveront pas leur compte dans *Pénélope*. Mais les amateurs du cirque et de l'Ambigu ne trouvent pas non plus leur compte dans Racine.

Hélas, la distinction des genres, ou du moins la répartition des œuvres selon les publics, est presque faite pour la littérature, mais elle n'est pas encore commencée pour la musique. Un même théâtre affiche *Don Juan* ou la *Tosca* (la *Tosca* très souvent, et *Don Juan* presque jamais), et l'on trouve cela tout naturel. Une des conséquences, c'est de croire qu'entre Mozart et un *vériste*, il peut y avoir une commune mesure.

Déclarons-le franchement. Quiconque n'aime pas *la musique* ne peut se plaire à *Pénélope*.

Car *Pénélope* est toute musique.

M. Fauré, qui a dédié son œuvre à Saint-Saëns, pourrait dire comme Mozart (que les deux maîtres français admirent) :

« Il n'y a pas une note de trop. »

Ces simples mots vont très loin. Ils peuvent

contenir la théorie classique de tous les arts : ils enseignent à quelle condition une œuvre est viable. Pour un artiste aussi inventif que M. Fauré, ne rien mettre de trop, cela veut dire mettre tout ce qu'il faut.

Cette partition, d'une grande abondance mélodique, se sert très peu des leitmotifs : certains thèmes ou fragments de thèmes, certains rappels de dessins rythmiques, certains enchaînements réapparaissent ça et là, pris dans la suite du discours musical, mais ne le rompant jamais par leur intrusion. La déclamation, scrupuleusement prosodiée, est presque une mélodie propre, et le passage au chant, ainsi que le retour à la déclamation, se font par des dégradations insensibles.

La trame instrumentale à laquelle se mêlent les voix, est d'une contexture et d'une qualité extraordinaires : elle atteint à la valeur expressive qu'on réserve plutôt à la symphonie et à la musique de chambre. On y retrouve la prodigieuse souplesse, la main experte et légère, ou plus exactement l'originale et séduisante, la poétique sensibilité de M. Fauré.

Masques et bergamasques.

Comment ne pas garder une dilection particulière pour les *Fêtes Galantes*, pour le *Clair de Lune* de Verlaine :

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques...

Ces *Masques et bergamasques*, empruntés aux nostalgiques féeries de Watteau et déjà célébrés avec bonheur par M. Gabriel Fauré, les voilà qui reparaissent dans un poétique « divertissement ».

Imaginez un parc à la française, sur qui descend le crépuscule... Non ; rendez plus lointaine, plus subtile, cette réalité trop précise : imaginez ce parc transposé en tableau ; et même faites une abstraction de plus : enlevez les couleurs de ce tableau et ne gardez que le dessin, le contour, la silhouette... Imaginez, comme en un songe, une sanguine du nerveux Fragonard ou du rêveur Hubert Robert : voici, au premier plan, des balustrades et des marches, de blanches statues que les plantes grimpantes et les mousses recouvrent à demi ; et voici, entre deux troncs d'arbres, l'indolente « escarpolette », toujours prête à balancer, parmi le frisson des sérénades, les robes ondoyantes et la coquette rêverie des « belles écouteuses ».

Les personnages de Watteau n'ont plus qu'à nous apparaître : l'Indifférent, la Finette, Arlequin et Colombine, et Gilles, et les sveltes bergers de l'*Embarquement pour Cythère*, avec leur courte pélerine en velours zinzolin — et l'Amante inquiète, et le galant guitariste qui apprend « la gamme d'amour » à une bergère si jolie, si frémissante, qu'elle doit être plus attentive à l'amour qu'à la musique.

De tels tableaux, presque irréels, reçoivent de M. Fauré une expression enchanteresse. Une ou-

verture, jouée devant le rideau baissé, est une musicale invitation qui sollicite notre rêverie à doucement appareiller vers le pays des *Fêtes galantes*. Un motif allègre, espiègle et tendre, bondit avec grâce, tandis que le quatuor des cordes évoque le murmure d'un feuillage vaporeux. Soudain, un motif attendri, à demi pénétré de la douceur de Schumann, rêve et soupire... Ainsi s'établit un idéal dialogue où alternent les voix, exquisément imprécises, de la tendresse et de l'indifférence... Est-ce l'Indifférent qui rencontre la Finette et commence à l'aimer ?...

La toile se lève. Une Colombine, un Pierrot et un Arlequin galantisent près d'une escarpolette. Ces trois personnages de la Comédie italienne, ces trois *acteurs* (qui ont des rôles parlés), se cachent bientôt quand approchent grands seigneurs et dames poudrées à frimas : les trois comédiens, par leurs apartés, vont servir à relier les diverses scènes ou tableaux ; ils remplacent le chœur de la tragédie antique, ou la « commère » des revues modernes. Ils nous annoncent les numéros : menuet, gavotte, chanson d'homme, chanson de femme, chœur et enfin pastorale.

On ne leur tient nulle rigueur de cette aimable simplicité. Car on est pris par le charme fauréen. Parmi quelques musiques nouvelles, où l'adresse du pastiche se mêle de poésie, et où la subtilité moderne prend un caractère plus dépouillé, plus bref, afin de s'apparenter à la brièveté d'un Rameau, — on retrouve avec bonheur telles pièces célèbres de Fauré : le *Madrigal*, le *Doux chemin*,

enfin le *Clair de Lune :* « Votre âme est un paysage choisi... »

Deuxième quintette.

Après tant d'autres œuvres qu'on admire et qu'on aime, le *Deuxième quintette* ajoute à la gloire de Fauré.

Cette œuvre si pleine, solidement construite, émouvante et profonde, est aussi toute pénétrée du charme particulier à ce maître. La science et l'ingéniosité, la subtilité même, disparaissent sous je ne sais quoi de facile, de distrait et d'ingénument spontané : l'artiste accompli semble jouer avec la grâce irréfléchie d'un enfant, et ses idées semblent naître sous notre regard, ainsi que des fleurs merveilleuses qui s'épanouissent avec la facilité des choses naturelles. Quel art, ou plutôt quelle poésie !

Ce *Quintette* comporte quatre mouvements ; le scherzo (deuxième mouvement) précède l'adagio. Dans l'ensemble, l'œuvre est d'un style où l'on retrouve moins l'inquiétude tourmentée des compositions récentes (1922), et davantage la tranquille et souriante expansion mélodique des quatuors et de la première sonate pour violon et piano. Il est animé par cette douceur émue et mélancolique, qui est le charme même de M. Fauré.

A propos d'une œuvre de ce maître, il est superflu de louer l'élégance, la souplesse, la grâce radieuse. Mais ce *Quintette* marque un nouveau souci de réduire l'expression musicale à l'essen-

tiel. Puisque M. Fauré ajouta jadis sa musique à celle d'un *Cantique de Jean Racine*, on peut dire que son style se propose une pureté racinienne. Et il l'atteint, en lui donnant un frémissement, une subtilité vraiment modernes. Même les artifices du développement, même les reprises en imitations, y deviennent naturelles et expressives : elles sont comme les ondulations successives d'un même flot mélodique. Dans l'andante, les lentes progressions, sous un reflet de la grâce de Gounod, s'étagent et montent, avec la paisible sérénité d'une âme qui s'épure et gravit les hauteurs. Dans cette musique, toutes les notes, même les doublures dans les unissons en teinte plate, sont pénétrées de chant et d'expression.

ALFRED BRUNEAU

Le Rêve [1].

Une épreuve bien périlleuse, pour une pièce musicale, c'est de reparaître à la scène au bout de vingt ans. La musique évolue si vite ; les modes successives, hâtives, improvisées, outrancières, se poussent l'une l'autre, avec une telle dureté, dans le magasin des accessoires périmés !

La partition du *Rêve* vient de subir cette épreuve, et d'en sortir triomphante. D'unanimes et enthousiastes acclamations prouvent que l'œuvre de

1. Reprise à l'Opéra-Comique, 2 mai 1914.

M. Bruneau conserve encore le pouvoir de séduction et la force expressive qui l'imposèrent au public de 1891.

Nous n'avions pas revu le *Rêve* lors de la reprise de 1900 ; mais jadis, dès les toutes premières représentations, cette œuvre nous avait conquis par sa probité, ses accents justes et profonds, et par l'atmosphère d'émouvante poésie où elle se meut.

On se rappelle avec quelle adresse M. Louis Gallet sut extraire du roman d'Emile Zola les scènes qui convenaient le mieux à une traduction musicale. Il combina une suite de tableaux qui ne s'enchaînent pas suivant les habituelles conventions du théâtre, mais qui semblent refléter les épisodes de la réalité même.

Mais dans cette pièce, la réalité apparaît baignée de mystère, et comme auréolée par la surnaturelle lumière qui tombe des vitraux de la cathédrale et qui se mêle, parmi les volutes de l'encens, aux lentes psalmodies des chants liturgiques.

Pour le musicien, voilà de belles occasions de prolonger l'expression directe par des effusions lyriques.

On comprend qu'une telle œuvre, si riche de nouveautés, soit une date dans l'histoire de la musique contemporaine au théâtre. On comprend la grande faveur qui l'accueillit naguère. Et l'on est heureux de constater que le *Rêve* la retrouve encore.

GUSTAVE CHARPENTIER

Julien [1].

— Fuligineux !... Avez-vous admiré mon *fuligineux ?*

— Certes, cher ami, je l'ai remarqué, car vous employez volontiers le mot *fuligineux.*

— Ah ! fuligineux ! que c'est un beau mot !... Sentez-vous tout ce qu'il suggère ? Ecoutez :

le corridor nocturne
béant
sur le mystère fuligineux !

Comme chacun sait, fuligineux veut dire « couleur de suie ». C'était un mot qu'un excellent camarade, durant la vogue du symbolisme (avant 1900), plaçait çà et là, tantôt bien et tantôt moins bien, dans des vers obscurs et d'inégale longueur. Pour lui, il n'y avait pas de poésie possible sans son *fuligineux*...

Bon nombre de musiciens ou d'auditeurs ont encore leur inévitable, leur obsédant *fuligineux*. Pour qu'une musique leur agrée, il faut qu'elle montre un des tics inventés hier, ou à la rigueur avant-hier. Si elle ne s'affuble pas d'une marotte qui la signale comme nouvelle, à quoi voulez-vous qu'on puisse reconnaître sa nouveauté ? Il faut

1. Première représentation le 4 juin 1913, à l'Opéra-Comique.

qu'elle porte, en sautoir, une étiquette semblable à celle des livres qu'on achète pour lire en chemin de fer : *Vient de paraître.*

En peu d'années, nous avons vu naître, prospérer et tomber à l'oubli quelques-uns de ces tics musicaux. Durant la fièvre wagnérienne, on a fabriqué des amalgames thématiques : on combinait, par exemple, le thème de l'amour avec celui du doute ; on altérait les thèmes, on les retournait, on les présentait avec tel ou tel timbre de l'orchestre, afin de les nuancer ; on les « augmentait », on les privait de leur tête ou de leur queue, — et tout cela était autant de rébus psychologiques. On a eu ensuite la musique cyclique, la musique à « grandes variations » ; la musique sur les gammes édentées ou chinoises, les glissandos de harpes et les trompettes bouchées, les suites de tierces majeures, la musique en hachis ou vue au kaleïdoscope... Cet hiver, la mélodie se porte doublée à la seconde : jouez sur un piano en mettant toujours un doigt sur deux touches voisines, et vous en aurez une idée.

De telles modes, de tels engouements sont de valeur très inégale. Toutefois il est bon qu'ils existent, car s'il n'y avait pas d'opinion régnante, partiale et injuste, il n'y aurait pas d'opinion du tout : ce serait une indifférence semblable à la léthargie et mortelle à la musique. — De tels engouements ont aussi leurs désavantages : l'un des plus grands, c'est de porter les dilettantes à nier toute œuvre nouvelle qui ne sera pas mise à la mode de l'année ou même de la saison.

Julien, à l'orchestre comme sur la scène, porte une *lavallière* qui date de vingt ans : j'ai peur que beaucoup de compositeurs ne saisissent les deux bouts de cette cravate, pour étrangler un confrère qui a déjà eu trop de succès.

Vous connaissez *Louise*. M. Charpentier a voulu lui donner une suite dans ce *Julien :* bientôt, sans doute, nous entendrons l'*Amour au faubourg*, troisième partie de sa vaste trilogie.

Un dessein aussi grand, le succès, c'est-à-dire la prodigieuse vitalité de *Louise*, la valeur et la sincérité des *Impressions d'Italie*, — voilà des raisons pour que nous abordions une œuvre de M. Charpentier avec d'autres dispositions que la légèreté ou l'impatience.

Le compositeur, qui a combiné lui-même son livret, s'est proposé de nous montrer le juvénile enthousiasme d'un artiste, ses promptes désillusions, ses doutes et sa déchéance. Dans la troisième pièce, nous verrons peut-être le héros retrouver un équilibre, ou une force qui lui permettra de faire son œuvre.

Dans *Julien*, nous assistons à la chute d'un homme ; c'est dire que l'œuvre, séparée d'une conclusion que nous ignorons encore, s'achève sur des impressions de tristesse, de douleur et même de dégoût.

Mais, comme dit Shakespeare, « la mort est au bout de tout ». Bien plus, chaque jour que nous vivons cesse de nous appartenir et appartient à la mort : la mort est en tout et partout. Si donc les poètes se soucient de l'homme même, ils ne

sont nullement astreints à s'enfermer dans des sujets couleur de rose. Tel moraliste peut soutenir que presque tous les grands sujets sont tristes, parce que la réalité humaine lui paraît vouée presque entièrement à la douleur. Cette vanité, cette misère de l'homme est le fond même de plus d'une philosophie. Personne, assurément, ne l'a mieux mise en lumière, ne l'a mieux démasquée que les poètes bibliques Job et l'Ecclésiaste, ou que les philosophes chrétiens, les prédicateurs du grand siècle, les auteurs mystiques et les Pères de l'Eglise ; aucun psychologue, en effet, n'est remonté avec une netteté aussi éclatante, jusqu'à la tare originelle de l'homme. Cette tare, on peut la découvrir sous tel ou tel aspect ; mais, dans *Julien* même, elle se présente sous un de ses aspects les plus constants : la vanité du désir. *Fascinatio nugacitatis.*

Voilà, peut-être, qui va surprendre M. Charpentier, bien que, çà et là, certains mots du poème semblent indiquer des idées assez voisines. De fait, tout son *Julien*, en tant qu'il est vrai et profond (et malgré son bric-à-brac de symbolisme et son philosophisme de réunion électorale), tout son *Julien* peut être logiquement présenté comme une moderne illustration du *Traité de la concupiscence*, de Bossuet. Qu'est-ce que Julien ? C'est un être de désir, un être de plaisir ; c'est le héros de la concupiscence : concupiscence de l'esprit et de la chair. Comme artiste, il veut créer ; mais créer, pour lui, c'est exalter ou tâcher d'éterniser, c'est *diviniser* son désir. Il échoue, naturellement.

Alors il tombe dans la concupiscence de la chair : quand nous le quittons, ce n'est plus qu'une loque avinée, absinthée, qui ricane et pleure sur les genoux d'une fille, la nuit, sur le trottoir. Ainsi, il est un de ces malheureux pour lesquels saint Augustin a dit : « Ils reçurent la récompense qui leur convenait ; ils étaient vains, elle fut vaine : *perceperunt mercedem suam, vani vanam.* »

Pour être à l'Opéra-Comique, voilà des choses qui ne ressemblent guère à la *Dame blanche*. Elles ne paraissent pas faites non plus pour l'usage des pensionnats de jeunes demoiselles, comme on disait jadis. Mais un tel sujet, et qui doit susciter de telles réflexions, a une incontestable grandeur.

La façon dont il est présenté donne plus d'une déception.

Le style du livret est prétentieux et maladroit : par bonheur, dans plus d'un cas, ainsi que dans *Louise*, on peut n'y point prêter d'attention. Chose plus grave, le plan de la pièce étonne, fatigue et déçoit les spectateurs.

Voici d'abord Julien, jeune « prix de Rome », dans sa chambre de la Villa Médicis. Sur son lit il y a sa petite amie, c'est-à-dire Louise (que vous connaissez). Tour à tour ils chantent des choses de circonstance : l'œuvre à faire, la femme qui peut gêner l'artiste, mais qui peut être « une muse » (car vous vous rappelez que Louise a été la Muse de Montmartre).

Puis Julien rêve en Italie, et sans doute dans ces admirables jardins où les colonnades, les sta-

tues, éblouissent au soleil parmi les pins parasols, les cyprès et les ifs... Il rêve dans les ruines de quelque temple antique : ému par l'eurythmie et la splendeur de ce qu'il voit, il fait vœu de se consacrer au culte de la Beauté.

Si l'auteur s'était contenté de ces situations, qui peuvent devenir musicales, c'était pour le mieux. Mais il a voulu les hausser jusqu'au symbole ; il les a grandies, il les a soufflées : il les a gâtées.

Et voici qui va risquer de tout compromettre.

Ces rêves de Julien, on va non seulement les montrer au spectateur et les concrétiser, mais encore on va leur donner un cortège de pompe, de magnificence, et un accompagnement de rhétorique idéologique ; et tout cela va les dénaturer. Car M. Charpentier imagine un Temple de la Beauté, avec un Grand-Prêtre qui a une longue barbe, avec de faux enfants de chœur, des prêtresses en robes transparentes, un troupeau de coryphées et de marcheuses, et tout un attirail d'écharpes, de branchages dorés, de fleurs en papier peint... Tout cela fait beaucoup moins songer à l'idéal Temple de la Beauté qu'à un défilé de théâtre. En effet ce n'est pas autre chose. Non que la mise en scène ne soit somptueuse... Mais nous voyons Julien, l'esthète montmartrois, se promener avec son veston à taille et son pantalon en tire-bouchon : le charme est rompu. On croit voir M. Charpentier même, intervenant parmi ses choristes... Il n'y a pas d'illusion possible. D'autant plus que le Grand-Prêtre et Julien récitent un catéchisme amphigourique, et que la musique,

parfois émouvante, ne va pas ici sans quelque longueur.

Au tableau suivant, Julien, dans un paysage ensoleillé, où il pourrait respirer le calme d'une vie agreste et familiale, pense encore aux difficultés de son apostolat artistique : si la musique n'était admirable, on commencerait à trouver que cet esthète, qui pérore tout le temps et ne travaille jamais, est bien agaçant. Mais ici M. Charpentier transfigure tout par une des plus belles scènes qu'il ait écrites : nous en parlerons tout à l'heure.

Le tableau suivant est en Bretagne. La nuit. Une nuit sinistrement noire, « fuligineuse ». Au loin, la mer verdit sous une écume fouettée par l'orage; éclairs; mugissement du vent; « feux et tonnerres », comme on disait en 1830. Par moments, la lune laisse tomber sa lueur cadavéreuse sur un Calvaire. Tête et sang! enfer et damnation!... Un groupe passe : ce sont les poètes déchus; ils maudissent le Christ, Julien le maudit aussi. Après quoi, nous retrouvons Julien au Moulin-Rouge.

Fête foraine ; clameurs, orgues de barbarie, cris de filles qu'on pince, refrains populaires : nous connaissons déjà cette *Fête à Montmartre*, puisque l'auteur l'avait utilisée jadis dans sa *Vie du Poète*.

La musique de toute la partition, aussi bien, est nourrie de la *Vie du Poète* et des thèmes de *Louise*. On se plaît donc à retrouver des pages entières qu'on aimait déjà.

Il faut aussi féliciter l'auteur de les avoir réemployées d'une façon fort heureuse. Son travail, malgré les vingt années qui séparent le premier et le nouveau texte, ne produit pas l'effet d'un labeur de placage ou de marqueterie. A vrai dire, les premières expressions que M. Charpentier avait données de lui-même étaient si sincères qu'il a dû les réemployer quand il a voulu de nouveau laisser parler son âme la plus intime. Il a développé ses propres *reflets mélodiques*, il les a magnifiés ; il a mieux senti et il a mieux fait sentir par quels liens nécessaires sa musique d'autrefois se rattachait aux éléments mêmes de son âme.

Il est tellement un artiste spontané, instinctif, que partout où il a utilisé ses émotions les plus vraies, il a trouvé les accents les plus poignants. Mais chaque fois qu'il a voulu se grandir, atteindre au symbole ; chaque fois qu'il a poursuivi une *idéologie*, il a trouvé, fatalement, des accents déclamatoires et ampoulés. Alors, il a surtout recouru à un moyen peu musical : le doublement des parties, l'accroissement de la masse sonore.

Est-il besoin d'essayer de définir encore une musique que vous connaissez déjà par les œuvres précédentes de M. Charpentier? Elle semble avoir pour caractéristique une expression aussi sincère, aussi simple, aussi directe que possible. De système préconçu, l'auteur n'en a aucun. Peut-être souscrirait-il volontiers à cette idée de Berlioz : « Tout ce qui produit l'effet désiré est bon. »

Sans doute, et notamment dans la première partie de *Julien*, on peut noter un désir d'unifier

l'œuvre et de lui donner des explications psychologiques grâce à des rappels de thèmes. Ces ressources, ces artifices, ne sont guère dans la nature de M. Charpentier : on peut préférer les pages où il s'abandonne davantage à lui-même.

Alors on a tout loisir d'admirer son invention mélodique, si franche, si personnelle ; la variété de ses rythmes, toujours expressifs ; son style nerveux et sans nulle surcharge ; son instrumentation colorée, transparente et solide, qui sonne avec une sorte de crânerie et de fierté toutes juvéniles :

« Eh bien, oui, c'est comme ça ! » semble souvent dire sa musique, avec une volonté gamine et mâle, avec une force de séduction et d'*entraînement* à laquelle on résiste peu. Le dernier tableau, la *Fête à Montmartre*, le prouve victorieusement.

Sur sa partition, M. Charpentier cite quelques lignes de Musset : un tel aveu donne plus de force à un rapprochement que je voulais faire. Dans la conception de *Julien* et dans sa musique, il y a, comme dans Musset, un mélange de rhétorique crâneuse et aussi d'inspirations prenantes, simples, profondes, — oui, beaucoup plus profondes qu'on ne croit tout d'abord.

Comme dans Musset, de telles trouvailles, — éclairs de lyrisme, coups de génie, — semblent faits avec rien.

Pâle étoile du soir, messagère lointaine...

Relisez ce célèbre *nocturne* que Musset utilisa tour à tour dans le *Saule* et dans *Frédéric et Bernerette*. Il vous émouvra comme le beau nocturne placé par M. Charpentier dans la *Vie du Poète*, puis dans *Julien* : l'émotion s'insinue dans l'être entier, sans qu'on puisse savoir comment et sans qu'on puisse lui résister, car elle prend par les nerfs. — A part l'admirable phrase : *Entends-tu la nuit...*, il n'y a dans ce tableau que des choses fort ordinaires, si on les analyse, et que beaucoup d'autres musiciens ont pu faire. On y retrouve aussi (comme dans presque tout *Julien*) la double influence de Berlioz et de Massenet... Complainte populaire, agreste mélopée qui rôde à l'horizon ; mélancolique accompagnement qui fait onduler ses tierces paisibles ; lointaines sonnailles de voitures (dont le bruit naturel fait paraître les autres notes plus musicales) ; longues *tenues* sourdes, qui semblent gronder sur la campagne comme le bourdonnement des insectes dans les blés ; timide frémissement d'une flûte dans le grave, — tout cela, désormais, est à tout le monde ; mais M. Charpentier en fait un poème émouvant et mystérieux.

Le rapprochement avec Musset (qu'il ne faut pas faire plus étroit que de raison) doit nous rendre circonspect à juger, *aujourd'hui*, l'œuvre de M. Charpentier. Vous savez combien l'on a, tour à tour, exalté et dénigré les poésies de Musset. Les parnassiens n'en faisaient qu'une bouchée, parce que Musset rimait sans la consonne d'appui. — Aujourd'hui, on reproche de même à M. Charpen-

tier de n'avoir pas arboré les dernières modes musicales : je vous l'ai dit tout à l'heure.

Mais qu'importe à la musique de M. Charpentier? elle est sincère et vraie ; elle porte ; elle émeut : à part le déchet que fera le temps, elle est assurée de vivre.

Elle vivra, parce qu'elle est vivante.

Les vingt ans de « Louise » (février 1920).

Il y a vingt ans, l'œuvre célèbre de M. Gustave Charpentier paraissait pour la première fois sur la scène (2 février 1900). Depuis lors elle a été jouée à Paris près de cinq cents fois; sur presque toutes les scènes du monde, elle a connu le succès : le vingtième anniversaire d'une telle œuvre est donc une date qu'on ne peut laisser passer sans la signaler.

Vingt ans, c'est beaucoup dans la vie d'un homme ; c'est peut-être plus dans la vie d'une femme, — c'est encore davantage dans la vie d'une œuvre musicale, — et c'est encore bien davantage pour une musique de théâtre.

— Nous ne sommes que des *modistes* », me disait jadis un compositeur qui connut de grands succès. Et en effet, les engouements pour telle ou telle pièce passent aussi vite que la forme des chapeaux ou des jupes.

Mais quand une œuvre continue d'attirer le public au bout de vingt ans, quand elle le charme et l'émeut encore, c'est qu'elle contient en elle

une force profonde, — c'est qu'elle exprime, avec une sincérité qui ne trompe pas, des sentiments dont chacun des spectateurs peut retrouver en lui-même des souvenirs ou des échos.

La gloire de M. Gustave Charpentier ressemble, à plus d'un égard, à celle de Musset. Leurs œuvres ont aussi plus d'un rapport. Les rigides, les marmoréens parnassiens condamnaient la verve primesautière et fantaisiste de Musset. De même nos « connaisseurs » musicaux blâment M. Charpentier de ne pas employer les recettes à la mode d'hier.

Il faut laisser dire... *Louise* est une œuvre vivante. Voilà vingt ans qu'elle traverse des modes changeantes, et elle vit ; sa vitalité lui fera traverser encore d'autres modes, victorieusement.

Impressions d'Italie.

Le temps remet peu à peu les hommes et les œuvres à la place qui leur convient : le temps les élève, ou il « les remet à leur place ».

Le public des concerts, qui est somme toute une élite, réserve parfois aux *Impressions d'Italie*, qui datent de 1889, un accueil enthousiaste.

Est-ce donc que l'on va cesser d'être injuste pour M. Gustave Charpentier ? Le public véritable va-t-il enfin ne plus s'en laisser imposer par les cénacles ou les escholes, et reconnaître les qualités si françaises, et néanmoins fortes et profondes, de ce musicien si original, si spontané ?

Il est trop de chez nous ; en France, il est trop

franc ; et il est le chantre de la jeunesse : voilà ce que lui reprochent les esthètes avancés ou faisandés.

Ayons donc enfin le courage et le bon sens de ne pas dénigrer un artiste parce qu'il est nôtre. Par snobisme, par sottise, ne boudons pas contre notre plaisir. Et quand l'école française compte des musiciens comme Berlioz, Bizet, M. Bruneau et M. Charpentier (pour ne parler que de cette lignée), sachons enfin les comprendre et les glorifier, bien qu'ils soient de chez nous.

ANDRÉ MESSAGER

Véronique [1].

De l'entrain, de la verve et même de l'esprit — de l'agrément et même de la grâce — de la facilité et même de l'élégance — voilà ce qui séduit sûrement dans *Véronique*.

Il y a plus de vingt ans, elle plaisait. Elle plaît encore. Quand une œuvre est vraiment jeune, elle l'est pour longtemps.

Ce qui l'empêche de vieillir c'est l'habileté, c'est l'art de ses auteurs. Le livret de Vanloo et Duval a de l'adresse et presque du style, — du style qui convient, c'est-à-dire du bon ; et, dans cette opérette, il est bon enfant.

1. Reprise, 3 mars 1920, à la Gaîté-Lyrique.

La partition de M. Messager prouve un musicien averti, parfaitement maître de sa forme, qui domine ses idées et qui en a. *Véronique*, me direz-vous, appartient à un genre léger, secondaire... Eh oui ! mais telle quelle, *Véronique* est délicieuse ; et je vous laisse le soin de juger ce qui vaut le mieux : ou bien une œuvre de premier plan, mais manquée, — ou bien une œuvre de second plan, mais réussie, agréable, pimpante, parsemée de musique et d'habiletés, jolie et remuante, qui nous amuse et qui nous charme.

Le sujet ?... Sous Louis-Philippe, roi-citoyen, c'est un mariage en une journée — presque dans une journée de huit heures. La fiancée surprend son fiancé dans une boutique où il y a autant de petites fleuristes que de fleurs : le jeune écervelé emmène tout ce bouquet féminin à Romainville, afin d'enterrer congrument sa vie de garçon.

Or la fiancée, pour surveiller le volage, s'est déguisée en fleuriste. Vous prévoyez déjà que nos deux jeunes gens, sous les ombrages de la banlieue, vont chanter un duo d'amour à côté d'une balancoire — disons d'une escarpolette... Mais quelle différence y a-t-il, se demandait jadis Jules Lemaître, entre une escarpolette et une balançoire ?

Le duo d'amour, ainsi commencé dans une guinguette, trouve sa cadence finale, c'est-à-dire le contrat, dans les salons extrêmement dorés du bon roi Louis-Philippe.

Et voilà un autre charme de cette pièce : elle nous montre la pittoresque époque du romantisme français...

Mlle Edmée Favart apparaît comme une résurrection des aimables lithographies de Devéria. Elle est jeune ; elle joue jeune. Elle détaille les couplets, et même les « fignole », mais sans arrêter le mouvement et le remuement de son rôle.

M. Jean Périer, qui parut jadis dans *Véronique* avant d'être « Pelléas », retrouve une étonnante occasion de succès. D'autres acteurs, à l'ordinaire, chantent surtout avec leur voix ; M. Jean Périer chante surtout avec son adresse et son intelligence. Tandis que vous assisterez à ce triomphant paradoxe, vous admirerez la silhouette fashionable que M. Périer donne à son rôle Jeune-France. On dirait un *gandin* quittant le perron de Tortoni, et qui vient de siffler à un concert de notre romantique Berlioz. Quel gibus, ténébreux et conique, en pain de sucre ; et comme la chemise molle fait bouillonner son écume de dentelles dans l'échancrure du gilet de velours noir !... La redingote, à longues basques, étranglée à la taille, est du gris (tendrement rosé) d'un ventre de souris ;... le pantalon moule la jambe dans une gaine étroite, couleur pois cassés. Et notre « merveilleux », chevelu comme il convient, arbore un monocle carré, encadré d'or ; et il brandit, avec une désinvolture byronienne, une canne à gland de cuir.

Jusque dans l'opérette, on se plaît à revoir les fantasques images de la vie romantique.

PAUL DUKAS

Ariane et Barbe-Bleue [1].

Parmi les œuvres des musiciens contemporains, *Ariane et Barbe-Bleue* est, assurément, l'une des plus dignes de s'imposer à l'admiration.

Rappelons le sujet de la pièce.

Les femmes de Barbe-Bleue ne sont pas mortes, mais seulement prisonnières. Ariane, que Barbe-Bleue vient d'épouser, veut les délivrer. Elle y réussit. Le peuple se révolte, blesse Barbe-Bleue. Ses femmes le recueillent, et le soignent ; elles reprennent leur esclavage. Mais Ariane, la libératrice, s'éloigne d'elles, pour vivre à la recherche de la liberté.

C'est à peine une pièce ; c'est plutôt un conte philosophique. Puisqu'il fut écrit vers 1900, disons un conte symbolique.

Le propre d'un symbole, c'est de suggérer des idées multiples, qui se diversifient selon les spectateurs. Ici, par des comparaisons, et sans doute avec quelque apparence de raison, on peut songer à l'Affaire Dreyfus et aux idées politiques d'alors. D'un côté, avec Ariane, il y a la lumière et « les lumières » ; — de l'autre, il y a l'obscurité et l'obscurantisme. Les femmes de Barbe-Bleue vivent sans révolte, prisonnières dans un château-

1. Reprise, 6 mai 1921, à l'Opéra-Comique.

citadelle, où des cachots ruissellent de pierreries : elles sont donc du parti qui possède, conservateur, bien pensant, voué à d'obscurs préjugés. Elles aiment un beau militaire. Reître brutal, jouisseur et borné comme il convient à un homme qui porte un sabre, Barbe-Bleue séduit toutes ses femmes par sa sottise avantageuse. C'est un bellâtre en uniforme.

D'autre part, Déesse des « intellectuels » et sereine comme « la Vérité en marche », Ariane, Raison lumineuse, essaye en vain d'apporter la Liberté aux femmes passives. Celles-ci sont trop attachées à leur luxe, à leur vie de château, oisive et inutile, à leurs préjugés de caste et à leur beau militaire... Un moment, Ariane entraîne le Peuple, qui est naturellement crédule et généreux. Voué à la misère, opprimé par la citadelle de Barbe-Bleue et par le parti des possédants et des jouisseurs, le Peuple voudrait bien partager l'autorité et les richesses si mal employées par le soudard et par ses sottes femmes. Ariane utilise un tel instinct d'envie : bien qu'Ariane soit la Raison, elle ne dédaigne pas les moyens démagogiques.

La force d'inertie qui sort du Passé triomphe de la Raison même. Ariane, désenchantée, vaincue, laisse dans les ténèbres l'humanité prisonnière des passions et des antiques préjugés. Elle-même, lumineuse, remonte vers la Lumière, idéale patrie de l'Intelligence.

Telles sont, mêlées à la fable symbolique, quelques-unes des allusions aux luttes ou aux idées

politiques d'avant 1900, c'est-à-dire des années où *Ariane* fut conçue. Rien n'empêche de supposer que les évènements d'alors aient suscité ce conte symbolique. Rien ne s'oppose non plus, par une sorte de mouvement de retour, à ce que le conte symbolique fasse songer à l'état des esprits qui entoura sa naissance.

La partition est d'une incontestable maîtrise. Il faut l'art et la puissance de M. Paul Dukas pour triompher des difficultés accumulées par le poème.

Dans cette pièce, en effet, il n'y a qu'un véritable personnage, un seul rôle, parmi de vagues comparses. L'action, très lente, motivée non par des sentiments mais par des idées ou des abstractions, impose une accablante lenteur de gestes et aussi la déclamation solennelle d'aphorismes bizarres. Le texte, écrit par M. Maurice Maeterlinck, contient de tout : de l'excellent, du médiocre, et même du pire ; parfois il porte la marque d'un vrai poète. Enfin le scénario, insuffisant à remplir trois actes, comporte une mise en scène qui reste, durant un acte et demi, dans l'obscurité.

Mais avec quelle magie s'affirme le talent du compositeur. Dédaignant les artifices de théâtre, cette partition reste sur un plan purement musical. Elle atteint à une beauté qui l'apparente à la symphonie. Libérée des effets conventionnels, et aussi de la coupe en morceaux à détacher, elle se propose la rigoureuse suggestion de la pensée des personnages ou de leur ambiance.

La partie vocale, sans s'astreindre aux mélodies

symétriques, a néanmoins son existence propre. C'est plus qu'une déclamation ; elle est rarement la simple doublure d'une *partie* de l'orchestre : elle a une ligne qui lui appartient et qui devient mélodique par la justesse de l'expression.

Quant à l'orchestration, dont le rôle est considérable, elle est puissante et souple, tour à tour éclatante ou atténuée, magnifiquement sonore ou d'une fluidité aérienne. Ses ressources sont sans nombre, et toujours impeccables. Le maniement des timbres est d'une telle virtuosité, qu'on les écoute souvent pour eux-mêmes, ainsi qu'on regarde la pâte de certains tableaux, car, à elle seule, elle est déjà une joie pour l'œil.

Cette beauté de la matière sonore ne doit pas faire oublier la sûreté de l'ordonnance et de la construction. On l'a dit, mais il faut le répéter : dans *Ariane*, comme dans sa Sonate ou ses œuvres symphoniques, M. Dukas fait souvenir qu'un *compositeur*, au sens étymologique, est un constructeur d'ensembles. Il l'est avec maîtrise.

HENRI RABAUD

Marouf, savetier du Caire [1].

Tout de suite, reconnaissons à cette œuvre nouvelle une qualité qui se fait de plus en plus rare,

1. Première représentation, le 15 mai 1914, à l'Opéra-Comique.

dans le royaume des sons : cette œuvre est agréable. Le public étonné, mais charmé, a témoigné de sa reconnaissance en acclamant *Marouf.*

Comme sujet, un conte des *Mille et une nuits.*

Marouf est un savetier du Caire. Pauvre, misérable, torturé par une femme qu'il supporte en bénissant Allah, il chante des mélopées tristes, ou seulement rêveuses, mais pleines d'une confiance sereine.

Pour un rien, voilà que sa femme crie au meurtre et ameute le quartier. Le Kadi même, lent comme la justice (et nous sommes en Orient), finit par venir. La femme accuse Marouf : le Kadi fait donc compter cent coups de bâton sur le dos du pauvre savetier... A demi-mort, le bon Marouf reprend sa mélopée résignée ; mais il entend passer des marins. Ils sont heureux et chantent à tue-tête... Cela décide Marouf à les accompagner, à fuir sa femme, pour voguer à la recherche du bonheur.

Il fait naufrage ; on le repêche. Dans une ville lointaine, un malicieux marchand le revêt de fastueux habits et lui persuade de se faire passer pour le plus riche des marchands ; si on le croit riche, il aura tous les avantages de la richesse. En effet, Marouf est tout de suite invité et choyé par le Sultan.

Le Sultan lui donne sa fille. Fêtes, réjouissances, ballets. Que ne ferait-on pas en l'honneur d'un homme qui parle de tant de richesses et qui attend l'arrivée d'une fabuleuse caravane ?

Les jours passent... Sa jeune femme, présent

d'Allah, est plus douce au cœur de Marouf que la banane fraîche aux lèvres du chamelier assoiffé : l'ancien savetier, traité comme un prince, oublie tout à fait sa première épouse, féconde en calamités... Les jours passent, mais la caravane n'arrive pas.

Or, le Sultan commence à s'inquiéter. Il interroge sa fille ; elle aime Marouf, elle le défend. Toutefois, craignant la vérité et peut-être le pal, tous deux, gaiement, prennent la fuite : ils vivront dans la pauvreté, mais ensemble, dans le bonheur de l'amour.

Les voici dans le désert, près d'une oasis. Ils aident un vieux fellah à labourer une terre ingrate. Soudain, la charrue se prend dans un anneau de fer et le brise. Aussitôt le sordide fellah se transfigure et resplendit : c'était un génie, mais un sortilège le retenait dans le corps du miséreux fellah ; maintenant, renaissant et tout-puissant, il sera au service de celui qui vient de briser l'anneau faditique. Marouf en profite : il l'invite à faire venir, enfin, la fantastique caravane.

Hélas, le Sultan survient avant elle. Il fait empoigner l'imposteur Marouf, pour qu'on lui tranche la tête... Mais Marouf est bien tranquille : elle va venir la caravane, elle vient, il entend déjà le pas des chameaux.

En effet, la voici qui passe, innombrable, infinie, plus vaste que le rêve. Et puisque l'histoire finit bien et que tous les personnages sont contents, ils célèbrent Allah dans un beau chœur fugué, en *mi-bémol*.

Cette aimable turquerie, où le librettiste utilise avec légèreté de touche les travaux de M. Mardrus, a reçu de M. Henri Rabaud la musique la mieux appropriée.

Sa caractéristique, redisons-le, est l'agrément. Voilà une qualité assez rare pour que nul ne la dédaigne, même parmi les plus délicats. Par ailleurs, le public ne demandera qu'à prendre plaisir à une musique qui fait plaisir.

M. Rabaud avait déjà prouvé son talent au théâtre et au concert ; il avait montré ses dons pittoresques et son entente de l'orchestre dans la *Procession nocturne*, qui est célèbre. Dans *Marouf*, au seul point de vue de la tenue du style et de l'art, il vient d'écrire une œuvre digne de sa solide réputation.

Il fit plus encore. Avec une aisance accomplie, il sut approprier son talent et ses dons personnels au sujet qu'il traitait. Dans une œuvre légère, de demi caractère, nullement ennemie du sourire et qui parfois confine à l'opérette, il sut être léger, rapide, élégant. Bien plus, il sut éviter le piège que lui tendait son sujet.

Un sujet oriental pouvait entraîner à un orientalisme exagéré. Après la musique russe et surtout après la musique des ballets russes ; après la vogue des gammes par tons entiers et des *modes* inusités, les compositeurs ont de l'orientalisme plein les mains... M. Rabaud sut en mettre avec tact.

Il le mit toujours au bon endroit : il sut être pittoresque aux moments précis où sa pièce lui

demandait de l'être. Bien plus, il sut ne pas l'être trop. C'est un rien, dira-t-on... A la vérité, il se pourrait que le succès musical de *Marouf* tînt surtout à cette discrétion. Une telle sûreté confine à la maîtrise : rien de trop, voilà un des secrets du style, et une des raisons de l'agrément. Dans *Marouf*, la couleur est si fine qu'on n'a pas le loisir de s'en lasser : l'œuvre baigne dans la charmante atmosphère d'un orient fantaisiste, où l'auditeur français peut rêver sans que rien ne le gêne. On voit se dérouler une aimable fiction dans une lumière chatoyante, voilée, et qui ressemble aux longs crépuscules de l'Orient ; dans leur enchantement on évite, comme une souffrance probable, jusqu'au désir de la pensée, tant ils ont de douceur pour entraîner à des rêveries indéfinies.

Au succès très vif de cette partition, il faut associer M. Jean Périer, qui tient le rôle de Marouf avec une maîtrise exceptionnelle. Parfois, à propos de sa voix, j'ai présenté quelques réserves, car on doit une entière franchise à un acteur de ce mérite. Je ne suis donc pas suspect d'aveuglement ou de complaisance en constatant que M. Jean Périer donne au personnage de Marouf une vie, un relief, une malice, une bonhomie et une poésie remarquables. Il trouve, dans ce rôle, l'occasion d'un succès personnel qui égale son succès dans le rôle de *Pelléas*.

VINCENT D'INDY

Fervaal [1].

— « Un pastiche wagnérien ! »... Voilà ce que, vers 1900, l'on a dit de *Fervaal*, et c'était faux... On le répètera donc longtemps encore. A tel titre qu'un charmant camarade me disait, la veille de la répétition :

« *Fervaal* est un pastiche wagnérien ; je parie que vous direz le contraire... »

Précisément, je vais le faire en ces quelques pages.

Car il faut dire et répéter que *Fervaal* est une des œuvres les plus hautes et les plus belles de la musique française contemporaine. Il ne faut pas qu'on écarte d'elle le public en la laissant affubler d'une épithète qui ne lui convient pas.

Une œuvre de telle valeur n'est pas un pastiche, cela va de soi. Quant à être wagnérienne, elle l'est, mais elle a aussi d'autres caractéristiques. Conçue assurément sous l'ascendant de Wagner, elle a subi encore d'autres influences, et elle est riche aussi de l'apport personnel de l'auteur : voilà ce qu'il ne faut pas oublier.

Est-ce qu'on supprime de l'art Jordaens ou Van Dyck, en appelant leurs tableaux « des pastiches de Rubens » ? Certes on ne peut guère imaginer ce que seraient Jordaens ou Van Dyck si Rubens ne

1. Reprise à l'Opéra, le 8 janvier 1914.

les avait pas précédés. Mais, parce que des artistes, nés dans le sillage d'un inventeur prodigieux, ont été fatalement obligés de lui emprunter la plupart de ses moyens d'expression, est-il juste de leur dénier d'avance tout apport personnel et toute originalité ?... Puisqu'on ne voit que trop ce qu'ils doivent à leur aveuglant initiateur, il faut aussi chercher en quoi ils diffèrent de lui, et par quelles qualités propres ils sont devenus des maîtres à leur tour.

Si l'on parle tant du wagnérisme de *Fervaal*, c'est qu'il s'affirme avec la plus audacieuse franchise et peut frapper les spectateurs les moins au courant de la musique.

Tout le monde a entendu dire qu'il y avait des motifs conducteurs, des *leitmotifs*, dans les drames de Wagner ; or, il y en a aussi dans *Fervaal*. D'autre part, le livret et le spectacle même incitent les spectateurs à faire montre, sans le moindre effort, de leur érudition wagnérienne. Parce qu'une déesse, au milieu d'un sombre décor, apparaît dans un jet de lumière électrique et dit des choses mystérieuses, on se fait gloire de citer Erda. On pourrait aussi rappeler beaucoup d'autres déesses qui apparaissent dans les drames ou les poèmes, depuis quelque trente siècles, si ce n'est plus...

Il ne faut pas s'en tenir à de tels jugements trop hâtifs, trop faciles, et qui ne concernent que les apparences les plus extérieures des œuvres.

M. d'Indy, à la suite de Wagner, et entraîné

naguère par un tel exemple, s'est servi de *leit-motifs* pour obéir, il y a vingt ans, à une nécessité musicale. Afin de mieux nous en rendre compte, prêtons-nous un instant aux idées issues du wagnérisme et qui semblent s'harmoniser aux idées esthétiques de M. Vincent d'Indy.

Les motifs conducteurs, dirons-nous tout d'abord, servent à donner de l'unité musicale à une œuvre et à rappeler à l'auditeur certains sentiments que ces mêmes motifs ont déjà exprimés. Mais s'ils ne servaient qu'à cela, s'ils n'étaient employés que par placage et sans transformations thématiques, ils ne seraient guère que des *rappels de thèmes* ou des *idées fixes* (ainsi que le disait Berlioz).

Ils sont encore autre chose, et beaucoup plus. A vrai dire, ils sont des *réflexes musicaux :* ils sont, à un moment donné, le produit naturel d'une âme musicale qui s'exprime sincèrement et profondément. Leurs transformations, leurs combinaisons mutuelles, sont l'expression nécessaire des mouvements de cette âme. Cela se rattache au mot de Wagner : « Le drame *naît* dans la musique. » Oui, il naît dans la musique, parce la musique est l'expression immédiate de l'âme (du *purement humain*), et que le drame, s'il n'est pas un imbroglio de ficelles théâtrales, un *pasticcio* de morceaux de facture, doit être par essence *intérieur*. A cette condition seule, il est lyrique et musical.

Considéré ainsi, le langage wagnérien n'est plus réduit (comme le croient des imitateurs peu

avisés) à un simple artifice de composition, où la main du contrapontiste travaille plus que son esprit, ni à une enfantine convention de vocabulaire qu'on pourrait appeler un esperanto de rébus sonores... Non, le langage wagnérien apparaît enfin ce qu'il est en réalité, c'est-à-dire l'adaptation au drame et l'aboutissement nécessaire de la musique allemande et, en particulier, de « la grande variation beethovénienne ».

Or, il y a quelque trente ans, il était impossible à un jeune musicien qui aspirait au grand art, de ne pas subir l'attraction toute-puissante de l'œuvre que Wagner venait de révéler et qui éblouissait comme un Sinaï. Pieusement, ardemment, Vincent d'Indy reçut de Wagner une initiation impérieuse.

Mais il avait assez de puissance propre, assez de volonté, pour ne pas se laisser absorber par Wagner. Il portait aussi en lui-même, d'autres éléments qui tendaient à se développer et à le détacher en partie du dévorant initiateur : en première ligne, il faut placer son âme très nettement latine et son culte pour César Franck.

Parmi les qualités latines, on cite, à juste titre, la clarté, la brièveté et même la concision, la logique, le goût d'équilibrer, d'harmoniser les diverses parties d'une œuvre. Toutes ces qualités, M. d'Indy les possède. Il a aussi le goût de ménager, d'économiser les moyens d'expression : c'est ce goût qu'eurent tous nos grands classiques littéraires et qui les conduisit à dire le plus de

choses avec le moins de mots possible. Or, par un curieux enchaînement, ce goût même conduit M. d'Indy à orchestrer souvent à la façon de Berlioz : au lieu d'employer surtout les instruments par groupes ou familles, il demande plutôt à tel ou tel instrument, qui chante comme en solo, de lui fournir le maximum de son expression individuelle. Ainsi l'orchestration est allégée, rendue transparente et presque aérienne ; les effets de force, par contraste, y prennent une intensité extraordinaire. Durant toute l'œuvre, la couleur sonore est d'une très belle pâte sans être jamais pâteuse. Variée, bien équilibrée, distribuée avec à propos, élégante, fluide, elle est aussi rehaussée de touches hardies qui lui donnent un accent mâle et nerveux. Je conseille, entre autres choses, de remarquer l'emploi des hautbois et clarinettes basses et celui de l'alto, — l'alto qui rehausse de ses notes passionnées le personnage de l'orientale Guilhen... Maint dispositif serait à signaler dans l'orchestration de *Fervaal*, où s'affirment l'art et l'invention d'un maître vraiment français.

Quant au culte voué par l'auteur à César Franck, on sent partout son influence. Si l'œuvre fut *conçue* sous l'ascendant de Wagner, on peut dire qu'elle fut *écrite* sous l'ascendant de Franck. Les motifs conducteurs sont non seulement rappelés, développés et agglomérés, ou diversement colorés par l'orchestration comme dans Wagner, — mais encore ils se transforment, ils engendrent d'autres motifs ; telle partie d'eux-mêmes devient la source d'un développement épisodique ; en un mot, ils

se *varient*, selon les habitudes du style franckiste, lequel se rattache à « la grande variation beethovéenne » et à Bach lui-même. Cette filiation, on pourrait (et il faudrait) la marquer plus nettement en citant les ouvrages théoriques de M. Vincent d'Indy, soit son *Cours de Composition*, soit les analyses musicales qui sont çà et là dans son *César Franck* et son *Beethoven*. Du moins, qu'il suffise d'appeler l'attention sur la structure de la mélodie dans *Fervaal* : souvent elle est franckiste. Le principal motif, celui de Fervaal même, en donne une preuve éclatante. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de réminiscence : cela ne vaudrait guère d'être remarqué. Mais il s'agit du moule même de la pensée ; de la forme qu'elle adopte ou qu'elle subit : un court dessin, qui se répète, avec l'addition d'une note ou de plusieurs la seconde fois (*fa si do fa*, — *fa si do ré fa*). On retrouve encore l'influence franckiste dans certains dessins secondaires (semblables à des ornements fleuris), dans le mouvement des basses, dans les altérations chromatiques de la ligne mélodique, dans l'emploi des *imitations* et des *canons*...

Mais quels meilleurs maîtres pouvait trouver M. d'Indy, quels meilleurs guides pour marcher lui-même à la conquête d'un art personnel ? Car il ne les a pas suivis servilement : en eux, il a vu plus qu'eux-mêmes ; il a rattaché Wagner, Franck et les derniers maîtres français de l'orchestration dramatique, à une tradition longue et multiple, où Rameau ni Gluck ne sont pas plus oubliés que Bach ni Beethoven. Avec toutes ces grandes pen-

sées, il a nourri la sienne et lui a permis d'arriver à son plein épanouissement.

Je n'ai guère le courage de dire, selon mon goût du moins, ce qui me paraît manquer à cette musique. Il me semble qu'elle manque de charme. Elle est parfaite, grande et noble ; elle sait être pittoresque et dramatique ; elle est animée par un sincère et profond sentiment de la nature ; malgré sa construction si voulue et si opiniâtrément combinée, elle a du mouvement, de l'éclat et de la puissance ; au dernier acte, elle atteint au sublime... Elle manque de charme. Elle s'impose, elle émeut ; elle ne touche pas. Un vieil humaniste dirait qu'il lui manque le *dulcia sunto* du bon Horace ; disons, à la moderne, qu'elle manque de féminité... Il me souvient que M. Vincent d'Indy, çà et là, a trop dédaigné Mozart, c'est-à-dire l'enjouement, l'esprit, la facilité, et certaine mollesse en quelque sorte ombrienne qui donne plus de prix encore à la beauté, — la grâce en un mot,

Car la grâce est plus belle encor que la beauté.

Apparemment, il lui préfère les qualités plus fortes, plus austères, plus logiques, plus intellectuelles. C'est son droit. J'admire profondément son œuvre. J'aimerais à l'aimer davantage.

Par les articles et les brochures, par les représentations au théâtre ou les auditions au concert, *Fervaal* est trop connu pour que nous ayons à résumer le livret. Chacun sait que cette « action

musicale » se passe dans le Midi de la France et dans les Cévennes, à « l'époque légendaire des invasions sarrazines ». Un *brenn*, Fervaal, à la fois druide et chef guerrier, oublie son serment druidique de chasteté : sa faute entraîne la chute de sa patrie. Mais, après ce *crépuscule des druides* (peut-on dire), va se lever l'aurore des temps nouveaux : celle-ci, semble-t-il (si l'on donne un sens extra-musical à l'introduction de la prose liturgique *Pange lingua*) est comme le présage d'une Sion idéale et purement chrétienne.

Sans entrer dans l'étude d'un livret déjà célèbre, sans scruter des symboles que chaque spectateur aura plus de plaisir à interpréter selon son caprice individuel, nous avons tâché, simplement, de mettre nos lecteurs plus à même de goûter cette belle partition. Lui reprocher son wagnérisme, c'est n'en voir que l'extérieur. Il faut sentir que deux autres influences, d'une part celle de sa culture et de sa race latines, de l'autre celle de César Franck, ont aidé M. d'Indy à se libérer d'un wagnérisme trop étroit et à devenir lui-même. Si l'on fait une telle distinction, on peut mieux apprécier cette œuvre admirable et rendre plus pleinement justice à l'un des plus hauts artistes de notre école française contemporaine.

Saint Christophe [1].

Vous n'êtes pas sans avoir vu, dans les musées, le bon Christophorus si souvent peint par les vieux

1. La première représentation eut lieu à l'Opéra le 9 juin 1920.

maîtres. A Munich par exemple, dans un volet de triptyque, Dirk Bouts, un primitif flamand, a représenté le bon géant qui porte l'enfant Jésus. Christophorus, les jambes nues pour traverser le torrent, s'appuie péniblement sur son bâton. Jamais fardeau ne lui a paru si lourd que ce petit enfant ; car le bon saint ne sait pas encore que ce *bambino* est le créateur et le sauveur du monde.

Les peintres ou les enlumineurs, avant la Renaissance, avaient l'habitude de prendre la plupart de leurs sujets dans la *Légende dorée*. Ce livre, plein d'une grâce émouvante, rapporte en quelques pages la légende de saint Christophe. Il nous faut la résumer ici, dans sa naïveté [1].

Christophe était un Chananéen d'énorme stature ; il avait douze coudées de hauteur et un visage effrayant. Etant au service de son roi, l'idée lui vint de se mettre en quête du plus puissant prince qui fût au monde, et de servir désormais celui-là.

Or un jour, un jongleur chanta, en présence du roi, une chanson où il nommait fréquemment le Diable. Le roi, qui était chrétien, se signait à chaque fois. Christophe le vit, et se dit : « Le diable fait peur au roi, donc il est plus puissant. » Et Christophe partit à la recherche du Diable.

Dans un désert, il vit une armée. Le chef, personnage féroce et terrible, lui dit : « Je suis

1. Je vais le faire le plus fidèlement possible, d'après la remarquable traduction de mon pauvre ami Teodor de Wyzewa. Il apportait, en toutes choses, une intelligence pénétrée de la lumière mozartienne.

celui que tu cherches ! » Christophe le prit pour maître. Mais, en passant près d'une croix, le Diable s'enfuit, pour faire un long détour. « Le Christ est donc le plus grand prince du monde », se dit Christophe. Et Christophe se mit en quête du Christ.

Il chercha longtemps.

Enfin, rencontrant un ermite, il lui demanda comment il pourrait voir Celui qu'il cherchait. L'ermite lui dit :

— Il faut d'abord jeûner.

— C'est au-dessus de mes forces, répondit le géant.

— Alors, il faut prier.

— J'ignore ce qu'est la prière.

— Eh bien ! grand et fort comme tu es, tu peux tout de même servir Dieu. Reste près de ce fleuve, et prête assistance aux voyageurs qui veulent le passer.

— Cela, je puis le faire, reprit le géant, et je le ferai pour servir le Christ !

Il se construisit une cabane sur la rive.

Et il se servait d'un tronc d'arbre en guise de bâton pour mieux marcher dans l'eau, quand il aidait les voyageurs à traverser.

Et beaucoup de temps s'écoula ainsi.

Or, une nuit, une voix d'enfant l'appela : « Christophe, fais-moi passer le fleuve.... » Christophe sortit de sa cabane, mais il ne trouva personne. Il rentra chez lui... Aussitôt, la même voix l'appelle. Il ressort. Et il voit un petit enfant qui demande à passer le fleuve. Le géant le prend sur

une épaule, saisit le gros bâton pour se guider, et commence à marcher dans l'eau.

Mais voilà que l'eau devient plus haute ; voilà que l'enfant devient plus lourd que du plomb. Et Christophe voit bien qu'ils vont être noyés... Le géant, toutefois, parvient à l'autre rive, et dépose le bambin sur la berge :

— Ah ! mon petit, que tu étais lourd !... J'ai cru que je portais le monde entier !

— Ne t'en étonne pas, répond l'enfant : tu as porté le monde et Celui qui l'a créé. Je suis le Christ. Et, en signe de la vérité de mes paroles, plante ton bâton près de ta cabane, et demain matin, regarde-le...

L'enfant disparut. Christophe planta son bâton comme l'enfant l'avait dit. Et à l'aube, Christophe vit que ce bâton était devenu un beau palmier plein de feuilles et de dattes.

Alors il connut qu'il avait porté le Christ sur son épaule. Il voulut convertir les autres hommes à la Vérité du Christ. Et il fut persécuté. Dans sa prison, le roi lui envoya deux femmes d'une grande beauté, afin de le faire pécher avec elles. Mais il se mit en prières, leur résista, et elles furent converties à leur tour.

Le jour du supplice, comme le roi insultait Christophe qu'on transperçait de flèches, soudain une flèche, se retournant, se planta dans l'œil du roi :

« Quand je serai mort, dit Christophe, frotte-toi l'œil avec mon sang, tu seras guéri. »

Le roi le fit donc décapiter, pour avoir le sang

de Christophe. Et ce sang guérit le roi. Et le roi reconnut enfin la Vérité du Christ. Et il jura de faire décapiter tous ceux qui blasphémeraient contre saint Christophe.

Tel est — trop résumé — le naïf et touchant récit de la *Légende dorée*. Avant la Renaissance, en un latin rude mais où respire une âme lumineuse, il fut compilé par le Bienheureux Jacobus, évêque de Gênes. Ce récit, sans aucun apprêt littéraire, est un modèle de simplicité, d'unité, de logique : tout y est parfaitement cohérent. Tout, même le miracle, y prend le charme du naturel.

Le conteur naïf ne fait pas exprès d'être naïf. Il nous montre son âme telle qu'elle est. Et elle nous touche, elle nous émeut, parce qu'elle est pleine de Dieu. En elle, aucun artifice, aucun effort. Elle est tout amour ; elle voit en toutes choses la puissance et la bonté divines. Enfin et surtout, ce Bienheureux Jacques ne prétend pas à faire œuvre d'art. C'est un compilateur. Dans un latin de sacristie, barbare, expressif, et tel que des diacres, des moines ou de pieux laïcs du XIII^e^ siècle le puissent comprendre, il réunit des récits édifiants, des pages à lire (*legenda*). Sa *Légende* fut un recueil de vulgarisation immédiate, destiné à un public qui n'avait rien de nos esthètes. Mais cette *Légende dorée* reste à jamais vivante par l'esprit de charité, par la douceur vraiment chrétienne, par cette fleur d'amour, qui vit en elle. Et ce livre vénérable charme par une simplicité qui semble divine : elle égale parfois celle du *poverello* d'Assise.

Un artiste moderne, un maître aussi savant, et d'un talent aussi volontaire que M. d'Indy, pouvait-il reprendre et traiter à son tour un sujet de cette naïve légende ? Certes, tout le monde y a puisé. Pour ne retenir que les plus illustres, on citerait Wagner et son *Tannhäuser* ; Flaubert et son *Saint Julien l'Hospitalier ;* enfin M. Anatole France, puis Massenet, qui ont, l'un après l'autre, ajouté de nouveaux charmes à sainte Thaïs.

Mais pensons-nous encore à la *Légende dorée*, quand nous sommes devant de telles œuvres ?

Leurs auteurs ont réussi, comme ils se le proposaient, à prendre ce qui leur plaisait du récit primitif, et à le repenser en eux-mêmes et à le transporter dans une forme d'art adaptée à leur talent. Wagner a réalisé un drame lyrique, tel qu'il le concevait encore vers 1843, c'est-à-dire bien avant la *Tétralogie* et son ouvrage théorique *Opéra et Drame*. Flaubert, en artiste du verbe, nous a proposé une peinture précise, haute en couleur, et en quelque sorte rutilante comme une verrière. M. Anatole France, dans une Egypte voluptueuse, a conduit l'ironie renanienne d'un Nicias-Bergeret, disciple des sophistes. Et Massenet a combiné un opéra à grand spectacle, où l'on retrouve néanmoins son élégance, son sens théâtral, son adresse, sa nerveuse et chaude séduction.

M. Vincent d'Indy, entraîné sans doute par un excès de conscience, a voulu ramener l'auditeur vers une forme d'art archaïque. En combinant son livret, il a trouvé des expédients qui ravivent

en l'auditeur, les souvenirs de la *Légende dorée*, ou même des peintres *primitifs* : ainsi, il y a dualité d'impression, et le musicien ne s'empare pas complètement de ses auditeurs.

Il a conçu son œuvre, non pas comme un opéra ou un drame lyrique, mais plutôt comme un oratorio. Un *récitant*, qu'il appelle l'*Historien*, est chargé d'annoncer les scènes que l'on va voir.

Un tel récitant a sa place tout indiquée dans un oratorio : car les scènes non réalisées dans un décor et par des acteurs qui jouent, mais suggérées à l'esprit par des chanteurs en solo ou en chœur et par des paroles qu'on ne distingue pas toujours, — les scènes musicales d'un oratorio peuvent manquer de précision.

En va-t-il de même au théâtre ? Annoncer une scène avant de la jouer, c'est en diminuer l'intérêt, par un double emploi tout à fait inutile.

Et alors, l'auditeur fatigué par cette répétition, a trop le temps de réfléchir à ce qu'on lui montre, et d'en découvrir les disparates et les invraisemblances.

Christophe n'est plus simplement le bon géant de la légende, homme fruste, apte seulement aux besognes grossières, mais qui parvient à voir Dieu parce que son cœur est pur. Christophe devient une sorte de Faust, un paladin du désir, intelligence assez multiple pour réunir toutes les concupiscences. Il devient un héros capable d'illustrer le *Traité de la Concupiscence*. En effet, dans ce livre admirable, Bossuet développe ce que saint Jean avait indiqué dans son Epître Deuxième :

« Tout ce qui est du monde est concupiscence de la chair, concupiscence des yeux ou orgueil de la vie. »

M. Vincent d'Indy, qui écrivit lui-même son livret, nous entraîne donc d'abord, avec son imprévu Christophe, dans le salon rouge de la Dame de Volupté. Cela se passe dans un Orient fantastique, peut-être antérieur à notre ère.

Dans un tel royaume du plaisir charnel, arrive un petit homme noir, fat, arrogant, qui sème l'or à pleines mains, achète tout, toujours assuré de revendre plus cher : c'est le prince des mercantis, c'est le roi de l'agio.

Ebloui, Christophe le suit en pays « teutonique ». L'illustre financier lui fait alors des confidences pleines d'allusions, modernes, contemporaines, et il lui montre ses réserves d'or.

Mais un monstre surgit. Il souffle sur l'or, qui se dissipe en fumée. Et Christophe suit ce maître si puissant, qui n'est autre que le Malin.

Du haut d'une montagne, le Diable montre à Christophe les horribles travaux de l'orgueil : voici les faux penseurs, les faux artistes... (Cette scène est supprimée à l'Opéra). Soudain, des chants religieux s'élèvent dans le crépuscule ; la silhouette d'une église se découpe sur le ciel empourpré... Vaincu, l'Esprit du Mal disparaît.

Alors, Christophe, ayant connu les trois concupiscences et leur néant, est touché de la Grâce.

Et la pièce se termine, à peu près comme dans la *Légende dorée* : nous voyons le vieil ermite indulgent, mais devenu pompeux et sans aucune

bonhomie ; nous voyons le Christ enfant, qui traverse le torrent sur l'épaule de Christophe ; enfin le martyre du saint. Cette dernière scène se passe dans une Italie imprécise, vaguement contemporaine de Dante et de Jacques de Voragine.

Ainsi d'acte en acte, les mêmes personnages vont et viennent à travers les siècles, anticipent sur le cours du temps ou le remontent : on dirait qu'ils se meuvent dans un monde irréel, où les nécessités du temps et de l'espace sont abolies. Dès lors, comment croire que ce sont des êtres doués de la vie ? Et s'ils ne vivent pas, comment peuvent-ils nous émouvoir ? Ils ne sont plus que des symboles, des entités conventionnelles, des allégories : il est bien difficile de s'intéresser à ces chimères abstraites.

L'œuvre est donc profondément desservie par le livret.

La musique la relève. Mais, pour donner la vie à des conceptions aussi nuageuses, il faudrait que la partition fît un miracle.

Ecrite par un maître comme M. d'Indy, elle ne peut pas manquer de mérite. Et c'est chose superflue que de louer la sûreté du style, la justesse de la déclamation, la richesse et la variété de l'orchestre.

Le musicien qui écrivit *Fervaal*, *Istar*, les symphonies et la musique de chambre que tous les amateurs connaissent ; — l'artiste si épris de son art et si savant, auteur d'admirables ouvrages d'histoire ou de théorie musicales ; — le maître

qui se donne à l'enseignement avec un dévouement si beau et si rare, et qui communique à ses élèves un respect de l'art et d'eux-mêmes qui ressemble à une religion, est certainement l'une des plus hautes figures de l'heure actuelle : ce n'est pas trop que de dire qu'il contribue à la gloire de la musique française. Aussi, avant d'entendre *Saint Christophe*, on est déjà plein du désir de l'admirer et de l'aimer.

Dès qu'on l'entend, on admire en effet la tenue, la sûreté, la variété du style ; on reconnaît là les qualités les plus éprouvées. On ressent même, dès l'abord, cette joie si rare de trouver dans cette musique autre chose et plus qu'un musicien : on y trouve *un homme*, et un homme qui aspire aux grandes choses et y atteint souvent. On sent avec quelle conviction, vraiment religieuse, il se consacre à son art ; et l'on est tout prêt à appliquer à M. d'Indy une phrase même de son *Cours de composition :*

« L'art musical, plus peut-être que tous les autres, reste *intérieur*, comme la Foi dont il est l'émanation ; il ne connaît pas d'autre but que la prière, l'enseignement des vérités éternelles. »

L'art musical, conçu de cette façon, ne trouve pas toujours, au théâtre, son cadre et son emploi naturels. Il se réalise plus librement dans la musique d'église, la musique de chambre et la symphonie. Il a besoin d'extension, de développement ; et il veut épandre l'effusion de son lyrisme. Au théâtre, il est resserré, bousculé, brimé par le dialogue et par l'action scénique.

Sauf dans un interlude symphonique, sauf dans les récits de l'Historien et dans quelques chœurs, on ne sent pas que l'art si noble de M. d'Indy trouve l'occasion de s'exprimer pleinement. Il a recours, parfois, à des artifices. Il s'embarrasse dans la traduction sonore des mots accessoires du dialogue, et n'évite pas alors une minutie presque puérile. Dans les passages qui veulent être comiques, il reprend certains effets de maître Sixtus Beckmesser ; et chacun sait que ce vieux greffier des *Maîtres Chanteurs* n'est certes pas la fleur de l'esprit. Enfin, cette partition utilise, par placage, des styles de provenances fort diverses, depuis le chant grégorien jusqu'aux musiciens récents, sans oublier les « canons » chers à César Franck. Elle est composite, comme le livret.

Si bien que *Saint Christophe*, malgré tant de mérites accumulés, suscite peu à peu une impression de gêne... Mais cette laborieuse et ample partition témoigne d'un effort et d'une aspiration des plus nobles : elle ne diminue en rien la respectueuse admiration que M. Vincent d'Indy a légitimement conquise par ses œuvres antérieures.

A certains égards, elle l'augmente. Il y a de hautaines tentatives qui n'accroissent pas le patrimoine de l'art, mais qui sont d'illustres exemples : les maîtres seuls peuvent les donner. M. Vincent d'Indy, en possession d'une technique, d'une connaissance historique de son art à laquelle bien peu de musiciens sont parvenus, a voulu, comme dans une cathédrale vraiment catholique, c'est-à-dire universelle, faire la synthèse de tout ce qui

lui paraissait le plus profond dans le domaine musical. Il a voulu enrichir le drame lyrique, en qui déjà la symphonie et le drame s'étaient rejoints ; il a voulu le libérer de toute adultération théâtrale et le ramener à la grandeur sereine de l'oratorio, le dégager aussi de certains procédés (tel l'excessif leit-motif) qui semblent trop particuliers à la musique allemande ; — et il a pris, pour être l'armature de cette œuvre, un sujet légendaire, où il s'est efforcé d'incorporer sa propre conception du monde et de la vie, ses convictions sociales et religieuses. Peu d'œuvres témoignent donc d'aspirations aussi nobles et qui réclament, pour s'exprimer, les rares et hautes qualités d'un artiste qui aime son art plus que lui-même.

L'exemple de M. Vincent d'Indy.

Directeur de la *Schola*, M. d'Indy est chargé de la classe d'orchestre au Conservatoire. Soit qu'il enseigne ou donne des directions d'études, soit qu'il conduise un orchestre et l'anime de sa conscience et de sa pensée, soit qu'il s'occupe de reconstituer des œuvres à demi perdues et de les faire exécuter dans un clairvoyant et respectueux esprit d'exactitude, il est un maître d'une qualité presque unique.

Non seulement son œuvre d'artiste lui donne une autorité exceptionnelle ; mais encore son *Cours de composition*, son ouvrage sur Franck et

sa filiation avec ce maître, son long et fervent enseignement à la Schola, sa haute valeur comme chef d'orchestre, font de lui l'initiateur le plus précieux.

Et il y a autre chose encore, dont ses élèves bénéficient. Avec simplicité, avec bonté, il leur enseigne, — ou plutôt il leur communique, parce que l'exemple est contagieux, — il leur fait respirer le véritable amour de l'art. Il leur donne la foi dans la haute valeur de la musique. Une telle leçon d'idéal complète et transfigure tous les autres enseignements.

Chacun de ses élèves le comprend-il suffisamment ?... Plus tard les difficultés et les déboires de la vie, le morne ennui des besognes nutritives, les leçons que l'on donne à d'incurables fruits secs, les heures où l'on racle de poisseux flonflons (même au tarif syndical), leur feront mieux comprendre ce que valait, ce que révélait, l'initiation reçue d'un tel maître.

ALBERIC MAGNARD

Bérénice [1].

M. Albéric Magnard, sans contredit possible, est un des musiciens qui honorent le mieux notre jeune école française. Ses symphonies, ses sona-

1. Première représentation le 14 décembre 1911, à l'Opéra-Comique. J'écrivis deux articles dans l'*Echo de Paris* (15 et 18 décembre). Les voici.

tes, son *quintette* pour instruments à vent, son *Quercœur*, son *Hymne à la justice* et son *Chant funèbre*, voilà, parmi de nombreuses œuvres, des compositions qui affirment un musicien aspirant à l'art le plus altier.

Chacun est libre de le discuter ; chacun, obéissant à ses goûts propres et à ses habitudes, peut lui montrer une sympathie plus ou moins vive, ou même une antipathie profonde et sincère. Mais il faudrait être absolument injuste pour ne pas reconnaître en M. Albéric Magnard un artiste consciencieux et hautain, parfaitement maître de sa forme, élaborant des œuvres du caractère le plus élevé : un artiste enfin, qui commande l'estime et le respect.

Sa *Bérénice* est digne de lui.

Cette œuvre, ne déçoit aucune des espérances qu'avait déjà fait naître un talent aussi robuste.

Comme Berlioz, comme Wagner, et aussi comme M. Vincent d'Indy, son maître, M. Magnard est l'auteur de son livret.

Les librettistes n'aiment pas beaucoup qu'un musicien se passe de leurs *poèmes*. Mais, à part la raison des droits d'auteur, il n'y en a guère pour qu'un musicien cultivé n'écrive pas ses livrets, et il y en a de très impérieuses pour qu'il les écrive lui-même. Car si un musicien est autre chose qu'un croque-sol, s'il est artiste et intelligent (ce qui est arrivé huit ou dix fois depuis un siècle), nul ne peut découvrir, mieux que lui, quels sentiments son génie propre pourra

exprimer. Et ainsi, selon la visionnaire expression de Wagner, le drame lyrique, naissant dans l'âme du compositeur, peut *naître dans la musique*.

M. Magnard s'est proposé d'exprimer l'amour et la douleur, les délices de l'amour partagé et les affres de cet amour qui se déchire lui-même. Deux êtres sont unis ; une nécessité les force à se séparer ; ils hésitent, ils luttent, partagés entre l'amour et le devoir ; enfin, ils renoncent l'un à l'autre. Pour un musicien, voilà un sujet excellent : sujet d'ordre sentimental, intérieur, il est absolument musical.

Mais dans l'histoire, dans la légende, quels héros choisir ? Ou bien dans la fantaisie, quels héros créer ?

L'auteur fut attiré, séduit par *Bérénice*. Il fut sensible au charme souverain de Racine ; et, bien qu'il aimât l'exquise Bérénice, il sut la respecter. Il comprit que cette amante infortunée, en qui palpitent la tendresse et la passion de Racine, et à qui sont mêlés les gracieux, les émouvants souvenirs d'Henriette d'Angleterre, de Marie de Mancini et de M^lle^ de la Vallière, est une figure accomplie, parfaite, consacrée par l'admiration de trois siècles : y toucher est sacrilège. Malgré tout, M. Magnard, plus constant que Titus, pouvait il oublier le nom et la beauté de l'enchanteresse ?

A force d'aimer Bérénice, il fit comme tous les amoureux : il la recréa selon son propre rêve. Et vous allez constater que son héroïne est fort loin d'être celle de Racine.

A ne considérer que le livret (dont certaines maladresses sont choquantes), cette nouvelle Bérénice est une Orientale lascive, qui a déjà épuisé deux maris, et qui s'attache à Titus ainsi que certaines veuves tragiques s'agrippent à ceux qui détiennent le pouvoir. Depuis cinq ans (au lever du rideau), le rude soldat romain subit l'ascendant charnel de cette juive experte et capiteuse.

Vraiment, ce n'est plus la Bérénice de Racine, pour laquelle le poète déclare : « Elle n'a pas avec Titus les derniers engagements que Didon eût avec Enée. » Ce n'est pas non plus, semble-t-il, la Bérénice de l'histoire. Celle-ci, plus âgée que Titus, aurait eu quelque cinquante ans au moment de leurs amours. C'est beaucoup, pour une juive orientale : l'abbé de Villars, au XVII^e^ siècle, l'appelait galamment une *belle surannée*. Mais Tacite, qui n'était pas bonne langue parce qu'il avait un style aigu, affirme que Bérénice, quand elle vint à Rome, était *florens ætate formaque*, c'est-à-dire dans la fleur de l'âge et de la beauté.

Pour couper court à ces divergences, M. Magnard, avec une précision balzacienne, en fait une femme de trente ans. C'est une amante, dans toute sa splendeur instinctive. Elle a même certaine liberté de langage, pour révéler des détails importants mais intimes, qui serait mieux à sa place dans une comédie du boulevard que dans une tragédie musicale d'une aussi haute tenue.

Aussi tout cela (détails réalistes et conception physiologique de l'héroïne) n'est pas sans fausser ou rabaisser la classique Bérénice, ni sans lui don-

ner un caractère inattendu et que la musique n'exprime pas complètement. Par bonheur, ces défauts du livret sont rachetés par les mérites de la partition.

Premier acte.

L'orchestre seul, par une ouverture fort expressive, prépare au drame. Sous le tourbillonnement d'un motif « emporté » retentit un dessin rythmique, impérieux et plein de fierté ; puis voici le bondissement du galop, voici des fanfares guerrières. A cette rapide évocation d'un héros jeune et fougueux succède un épisode angoissé, où murmure et souffre une tendresse douloureuse. Et tour à tour passent d'autres épisodes, dont on devine la signification, que la pièce bientôt précisera.

La toile se lève, tandis que l'ouverture enchaîne avec la première scène.

Les jardins de la *villa* où Bérénice attend Titus. Entre les hauts feuillages où les lauriers-roses épanouissent leurs larges fleurs, on aperçoit Rome, la *campagne romaine*, et, lointaines derrière la plaine monotone, les collines onduleuses de la Sabine. Des bassins, bordés de marbre, reflètent le ciel éblouissant ; de hauts cyprès, immobiles sous la chaleur, dressent leurs sombres colonnes de velours vert, qui rougissent dans les derniers rayons du soleil déclinant. Sur l'escalier de la terrasse, Bérénice attend son bien-aimé...

C'est lui. Elle a reconnu l'armure qui resplendit dans un nuage de poussière. Il approche...

Aussitôt, au-devant de ses pas, elle fait joncher le chemin, voluptueuse Orientale, de feuillages et de roses.

Propos amoureux ; duo d'amour.

Le soir, sur la plaine brûlante, étend peu à peu sa pénombre bleutée. Des jardins assoupis, où bruissent les cristallins murmures des vasques, il sort comme un enchantement ; et d'invisibles voix, qui semblent prolonger les voix enlacées de Titus et de Bérénice, ondulent lentement parmi les ténèbres grandissantes.

Soudain, une lueur de torches. Mucien, préfet du prétoire, accourt. L'empereur, annonce-t-il, se sent près de mourir ; il a fait porter chez Titus la Statue de la Victoire.

Titus, donc, est désigné pour l'Empire. Mais que va devenir l'amour de Bérénice ?

Deuxième acte.

Une salle, dans le palais impérial.

Empereur, maintenant, et séparé de Bérénice par les rigueurs du deuil officiel,

Titus, après huit jours d'une retraite austère,

comprend qu'il lui faut renoncer à sa passion. Hélas, lui faudra-t-il aussi, comme le lui conseille le vieux et sage Mucien, ordonner à Bérénice de repasser les mers ?

La voici. Devant elle, toute résolution faiblit... Bientôt, dehors, des rumeurs s'élèvent : une foule hostile, sous les fenêtres du palais, clâme une chanson insultante pour Bérénice :

Deux rois ont passé dans sa couche,
Et, par Hercule, ils en sont morts !

Rome ne veut pas de cette juive : aujourd'hui, des chansons ; demain, des complots... Titus, voyant où est son devoir, résiste à la reine qui voudrait condamner au supplice ses insulteurs. Outragée, non vengée, elle comprend qu'elle n'a plus qu'à quitter Rome. Déjà, Titus l'aime moins...

Troisième acte.

Devant le port d'Ostie, la trirème de Bérénice. Sur le lit de repos, prostrée sous sa douleur, l'abandonnée gémit. Autour d'elle, qui ne les voit pas, les marins vont et viennent, faisant les derniers préparatifs du départ.

« Il viendra, se dit-elle, il viendra... »

Il vient, en effet.

Duo d'adieux, — ou plutôt suite de *lamento*, où chacun des deux amants pleure sur l'autre qu'il va perdre...

La séparation... L'adieu... Mais elle le voit encore : il est debout, sur la barque où il retourne à terre... Hélas ! la chère image diminue, diminue, et disparaît.

Et la trirème de Bérénice commence son long voyage sur une mer sans retour, sur des flots aussi funèbres que l'onde infernale qu'on ne repasse pas : *irremeabilis unda*.

La nuit tombe. Les lumières du promontoire se font de plus en plus lointaines. — Alors, seule, entre le double infini de la mer et du ciel, Bérénice, comprenant que sa jeunesse est morte, coupe

ses longs cheveux et les offre en sacrifice à la Vénus Anadyomène.

Tels sont les trois actes de cette grande et belle œuvre. A part quelques épisodes, elle est tout entière, uniquement, une musicale expression de l'amour et de la douleur.

On ne manquera pas de le reprocher. On dira que le théâtre veut, avant tout, du mouvement, de l'action, de la variété, de l'imprévu et même « des coups de théâtre ».

A cela, Racine, dans la préface même de sa *Bérénice*, a répondu :

« Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. »

Voilà qui met une distinction (et, vraiment, *distinction* est le mot) entre les pièces de criminels ou de policiers, d'une part, et d'autre part, les pièces comme *Bérénice*, *Phèdre* ou *Polyeucte*. Qu'il y ait beaucoup plus de spectateurs pour les unes que pour les autres, voilà ce que nous ne songeons pas à nier. Et même nous sommes plein de respect pour le jugement du peuple souverain. — Mais, parce qu'une œuvre s'adresse à une élite restreinte, et semble *inviable au théâtre*, nous ne cesserons pas de reconnaître sa haute valeur musicale.

Je parlerai net ; je ne tromperai personne :

Si vous n'aimez pas la musique, *Bérénice* n'est

pas faite pour vous. Si vous prenez plus de plaisir à la *Tosca* ou à la *Vie de bohème* qu'à *Fidelio*, aux *Noces* ou aux *Maîtres Chanteurs*, non, *Bérénice* n'est pas faite pour vous. Je ne vous jette pas l'anathème; mais je vous dis, pour vous rendre service, pour vous éviter une mauvaise soirée :

« N'allez pas à *Bérénice ;* elle vous ennuiera. »

Au contraire, si vous êtes un auditeur des concerts dominicaux, si vous êtes familier avec la langue des plus grands compositeurs parmi les classiques, si vous êtes sensible à la noblesse d'*Iphigénie* et à la passion de *Tristan*, alors, *Bérénice* est faite pour vous. Pour vous, elle parle et elle vit. Et vous reconnaîtrez, avec joie, que cette œuvre est un des plus beaux efforts, une des plus hautes créations de notre jeune école française.

Bérénice, à vrai dire, est une partition de *musique de chambre.* Au point de vue purement musical, voilà un éloge des plus hauts.

Vous vous rappelez peut-être une bien curieuse pensée de Nietzsche. Ce poète philosophe, qui passait dans les idées comme un clown dans des cerceaux, avait troué, en quelques bonds, l'illusion wagnérienne. Epris de pureté classique, il aspirait à la grandeur calme de l'art grec et à son harmonieux équilibre entre les forces contraires qui se mêlent dans l'homme ; et, d'autre part, il était trop artiste, c'est-à-dire trop mêlé à l'âme contemporaine, pour ne pas souhaiter un art plus moderne. Si bien que Nietzsche, quoique

Allemand, en vint à aimer nos classiques du XVII[e] siècle. Et il jeta cette pensée, lumineuse comme un éclair :

« En France, il y eut un public pour la *musique de chambre* de la littérature. D'où la tragédie du XVII[e] siècle. »

Cette pensée (je m'excuse de la citer de mémoire) domine la conception musicale de la nouvelle *Bérénice*. Oui, notre tragédie du XVII[e] est une « musique de chambre » de la littérature : elle rejette tous les accessoires, elle proscrit l'emphase, elle néglige les moyens trop matériels ou trop violents, elle ne veut montrer le drame que dans son essence ou dans sa réalité suprême ; elle relègue au second plan ce qui est accidentel ou fortuit, et elle met en pleine lumière ce qui est stable ou permanent. En un mot, son objet, *c'est l'homme même*.

L'homme même, l'expression de la réalité sentimentale, voilà aussi l'objet de la musique.

Elle peut y atteindre par diverses voies. Ce qu'on appelle *musique pure* (quatuors, sonates...) y atteint à sa manière ; car musique pure ne veut pas dire musique purement ou uniquement formelle : une musique sans expression ne serait qu'un squelette de musique. La musique symphonique atteint également à cette expression intérieure, et la musique du théâtre y peut atteindre aussi.

Mais vous prévoyez déjà quels éléments étrangers, facilement parasites, peuvent altérer la conception vraiment musicale. La musique dite « de

théâtre » apporte ses effets violents et directs, souvent superficiels, sans réalité intérieure qui leur corresponde, effets que Wagner appelait fort bien, songeant au bric-à-brac historique de Jakob-Liebmann Meyerbeer, « des effets sans causes ». D'autre part, la musique symphonique risque d'apporter sa grandiloquence, son pittoresque, sa couleur à tout faire, son délayage sonore. Après les romantiques Weber, Berlioz et Wagner, après les Russes, l'orchestre apparaît comme une mécanique remontée et qui va marcher toute seule. Chaque jour, en effet, nous voyons que la mécanique marche très bien, mais *à vide*.

A ces causes de déchéance, à ces adultérations de la musique, M. Albéric Magnard sut échapper. Il remonta aux sources les plus pures. Trempé dans les eaux lustrales des derniers *quatuors* de Beethoven, il projeta de créer une nouvelle forme d'art : *il voulut unir notre tragédie classique, musique de chambre de la littérature, avec une musique qui serait une musique de chambre du drame lyrique moderne.*

Voilà (du moins selon mon jugement) ce qui fait l'originalité et la valeur de *Bérénice*.

Il n'y a qu'à tirer les conséquences contenues dans la formule que je viens de vous proposer.

Quel sera le style musical ? Un style de musique de chambre ; donc, il n'admettra que les idées mélodiques les plus belles et les plus hautainement expressives ; il leur donnera, comme cortège ou comme support, non pas un remplissage harmonique quelconque, mais bien l'accom-

pagnement le plus mélodieux et le plus chantant de *voix réelles*. Comme dans maints passages des quatuors de Mozart ou de Beethoven, où chacune des quatre parties est un *chant expressif*, ainsi, dans la musique de *Bérénice*, tout chante et vit. Ce n'est pas seulement de la combinaison thématique, ou plutôt ce tripotage de thèmes dont on nous a fatigués sous prétexte de wagnérisme. Non, ici les thèmes se transforment, s'agglutinent, engendrent des développements, ainsi qu'il est nécessaire pour exprimer l'âme des personnages.

Et, qualité propre à M. Magnard, tout cela *chante*. Cela chante, parce que cet artiste n'est pas seulement une intelligence qui élabore des artifices contrapontiques ; c'est une âme émue, chez qui une mélodie éveille des échos palpitants. Cette musique, malgré la *classique* tenue de son style, n'est que de l'émotion.

Autre conséquence de notre formule : quel sera le chant confié aux acteurs ? Ce sera un dessin mélodique sans cesse commandé par les dessins de l'orchestre ou les commandant à son tour. Et nous voilà fort loin de ces récitatifs soi-disant wagnériens, fabriqués avec les notes que fournit le dessous harmonique. Ici, tout se tient, tout est *un ;* et c'est se tromper que de présenter ce drame comme une symphonie instrumentale, sur laquelle les voix seraient posées par un placage artificiel.

Autre conséquence : quel sera l'orchestre ? Un orchestre à base de quatuor. La variété, la vie, et

même la couleur, seront donc obtenues surtout par l'*écriture* des cordes, plus encore que par l'emploi chatoyant des autres instruments. Et cela ne veut nullement dire que l'instrumentation ne soit moelleuse et chaude. Mais elle ne comporte aucun bariolage parasite.

Telles sont, m'a-t-il semblé, les caractéristiques de cette belle œuvre. Le principe, l'idée-mère dont elles dépendent, c'est ce dessein très net, très volontaire, où l'on reconnaît un artiste hautain : créer un drame purement psychique, grâce à une expression purement musicale. Ecrire une œuvre dont l'auteur précise le caractère par ce sous-titre : *une tragédie en musique*. Ou encore, comme je l'ai dit en utilisant une pensée de Nietzsche : *créer la musique de chambre du drame lyrique*.

Au XVII^e^ siècle, il y eut un public pour la tragédie, « musique de chambre de la littérature ». Aujourd'hui, y aura-t-il un public pour la moderne *Bérénice* ? En tout cas, il y aura les musiciens, les artistes, les dilettantes et tous les auditeurs ayant une véritable culture.

Ceux-là ne poseront pas la question : est-ce du théâtre ? Car, sous prétexte que tel mélodrame de l'Ambigu est aussi du théâtre, ils ne songeraient guère à objecter : *Athalie*, *Polyeucte*, est-ce du théâtre ?... En musique, comme en littérature, il y a théâtre et théâtre. Mais la distinction se fait moins nettement pour les œuvres musicales, parce que, sur une même scène, sur une scène presque unique, on joue les œuvres les plus diverses.

P.-S. — Ces pages, publiées au lendemain de la première (1911), exigent un post-scriptum. *Bérénice*, peu soutenue à la scène, n'obtint que *huit* représentations. Nous continuons à penser (1922) que c'est un chef-d'œuvre. L'avenir le démontrera.

Un poète en musique [1].

Nous n'avions pas attendu qu'il fût tué par les Allemands en 1914, pour signaler Albéric Magnard, à maintes reprises, comme un de nos compositeurs les mieux doués. A cause de sa vie retirée, et aussi de certains caractères de sa musique, nous écrivions, pour prendre une formule commode et frappante :

« Magnard est une sorte de Flaubert musical... »

Pour son admirable *Bérénice*, qui échoua sur la scène de l'Opéra-Comique, nous avons publié non pas un article seul, mais plusieurs longues études enthousiastes (qu'on vient de relire en partie ci-dessus). La joie de saluer un grand artiste méconnu, fait oublier d'autres tâches moins agréables.

Lui-même, nous ne lui avons jamais parlé ; nous avons seulement reçu de lui quelques lettres trop indulgentes, et ses partitions, qu'il distribuait peu... Nous nous rappelons qu'aux répétitions de travail, avant la première de *Bérénice*, Magnard, dans une loge de face, indifférent à tout sauf à sa

1. *Echo de Paris*, 5 mai 1919. Article écourté alors par l'actualité : les délégués allemands arrivaient à Versailles, pour élaborer le traité... A propos de Magnard on aime à signaler une telle coïncidence.

musique, la scrutait avidement, le front tendu, rouge et congestionné, la tête entre les deux mains. Son œuvre, il *l'auscultait*. Il voulait profiter d'une telle épreuve et utiliser cette expérience dans les œuvres qu'il projetait. Quel grand sincère ; quel passionné de sincérité ! Il suffisait de le voir, si farouchement artiste, et si peu auteur, si loin de faire le placier de soi-même. Combien il apparaissait lointain, dépaysé, parmi les papotages, les intrigues, les marchandages, les frôlements et les combinaisons de la vie de théâtre !... D'ailleurs, cet Alceste, à travers sa musique, on le devinait déjà. Brusque, spontané, loyal, intelligent et tendre, très cultivé et aspirant au grand, c'est bien son cœur même qu'il donnait.

Il ne cherchait pas, comme le font des artistes moins profondément doués et moins sûrs d'eux-mêmes, à étonner ou à se faire admirer par des recherches artificieuses ou des nouveautés dans la forme. Dans la langue musicale, il prenait ce qui lui convenait et s'en servait, ouvrier loyal et disciple attentif : comme construction, la « grande variation beethovenienne » et les derniers quatuors ; comme style, une combinaison de *Tristan*, de Schumann et de César Franck... De telles formes, connues, éprouvées, solides et belles, il comptait sur l'expansion de sa pensée propre pour les animer de nouveau. Et cette pensée jaillissante, tout de suite on l'aimait, parce qu'on la sentait pleine d'amour.

Voilà ce qui vit, ce qui vivra dans sa musique : elle est l'expression d'un grand cœur.

Parmi les œuvres de Magnard, les *Promenades* (pour piano) ont le charme de ces esquisses, un peu effacées, que l'on retrouve dans un album de jeunesse. Faciles, peu appuyées, avec une précoce habileté et déjà de la souplesse (comme dans le ravissant *fugato* intitulé *Trianon*), et aussi vivifiées par un lyrisme spontané et par la poésie la plus émue devant la nature. La dernière de ces *Promenades*, sous le titre de *Rambouillet*, est une longue méditation, aux approches de la nuit, une rêverie mélancolique et attendrie (la musique porte l'indication « nuptial »), une rêverie où le cœur adolescent, parmi les choses qui s'effacent et reculent dans l'ombre grandissante, sent passer une indéfinie promesse d'amour.

Les *Quatre Poèmes en musique* (pour une voix et piano), nous montrent bien que Magnard était un chantre de l'amour. Non certes de l'amour des romances, mais de l'amour, tel que peu d'esprits et de cœurs le peuvent concevoir. Avec l'intuition des poètes, il y percevait un des plus profonds mystères de la vie. Il écrivit lui-même les paroles de ces *Quatre Poèmes* : elles sont du plus haut sentiment poétique. On y sent passer, impénétrables comme le Destin, les deux visages éternels : celui de l'Amour, et celui de la Mort. Je n'exagère pas en retrouvant, dans une telle œuvre, le grand souffle qui vient de Lucrèce :

Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas,
Alma Venus...

Pour animer la musique, quelle puissance profonde, quel magique rayonnement ! Et chez Magnard ce n'est pas là une idée acquise, une conception abstraite, plaquée sur lui par le dehors et qui resterait à la surface de l'intelligence... C'est un sentiment inné, une nécessité de son être profond. Et, comme la musique est l'expression intime de Magnard, ce sentiment né en lui-même engendre un reflexe musical.

Quel magnifique prolongement, quelle ampleur, cela donne aux expressions de son sentiment de la nature : elles participent aux indéfinis retentissements de l'amour... A mesure qu'il aime toute chose, il sent déjà qu'elle meurt et lui échappe... Cela rappelle la formidable tristesse des grands poètes, où sous chaque joie, on sent l'universelle et invincible présence de la Mort.

Ainsi, par un tel lyrisme, par une telle propulsion qui lui est naturelle, ce *poète-musicien* place la musique, ou plutôt il la fait naître, au centre même du domaine le plus humainement musical. Dans cette *intégration*, qui est la marque d'un maître, il y a certes une filiation avec les plus grands maîtres de la musique, mais aussi avec la pensée si noble de M. Vincent d'Indy, dont Magnard fut le disciple.

La musicale expansion de ce lyrisme, de cet ardent sentiment de la nature, ou de ces rêveries qui reviennent obstinément à la mort, car, comme dit Shakespeare, « elle est toujours au bout de tout » ; — les élans les plus vifs de la joie, le jaillissement d'une gaieté pleine de fougue et d'exubé-

rance, constituent un art, à la fois poétique et vrai, où plus d'une âme contemporaine peut se retrouver tout entière. Il s'apparente aux plus hauts exemplaires de l'art moderne. Il est moins emporté, moins sensuel que celui de *Tristan*, — moins éthéré, mais aussi moins tendu que celui de César Franck, — moins tendre peut-être, ou plutôt d'une tendresse plus mâle que l'art de Schumann. Et l'on y aime surtout cet épanouissement si ample, si simplement émouvant, de l'âme de Magnard : lentes progressions apaisées, finales qui montent vers la sérénité radieuse, impalpables flottements de sonorités crépusculaires, — les troubles de la musique précédente viennent se mourir dans une clarté spiritualisée qui annonce déjà, comme dans *Guercœur*, la lumière inconnue qui chante sur les prairies élyséennes.

Doué pour trouver l'expression musicale, familier des chefs-d'œuvre les plus hauts, formé sous l'ascendant de César Franck, de M. Vincent d'Indy, de Schumann, de Wagner et du Beethoven des dernières années, Magnard, grâce aux dons personnels que nous tâchons de caractériser, put donner de magnifiques témoignages d'une grande âme d'artiste.

En le tuant, les Boches ont supprimé un des plus nobles cerveaux de la mentalité française. Ils ont éteint une lumière qui arrivait à son apogée.

Envers lui un devoir nous reste.

Magnard, qui vivait en solitaire, qui avait fui les boulevards où s'improvisent les réputations d'un jour mais où s'étiolent les talents durables, —

Magnard, outre ses symphonies et sa musique de chambre, a laissé *Guercœur* et *Bérénice*. Nous devons proclamer à nouveau la valeur de ces deux poèmes de l'amour et de la mort. Il faut que de telles œuvres revivent enfin, et soient données au public avec tout l'éclat dont elles sont dignes.

INTERPRÈTES

PADEREWSKI

Un pianiste qui sert la Pologne[1].

Vous vous rappelez Paderewski et vous l'avez certainement applaudi naguère. Pourtant, vers 1900, parmi les jeunes fanatiques de musique, on ne pouvait pas être un véritable amateur, un pur, sans se méfier du piano et des pianistes. Il fut même de mode, quelques dimanches, de siffler les concertos!...

Il me semble que je vois encore Paderewski entrer sur la scène, chez Lamoureux ou au Conservatoire. Parmi les applaudissements, à travers les habits noirs des violonistes dont les archets crépitaient sur les pupitres, un homme grand et maigre se glissait, l'air timide et un peu las, comme hésitant ou trop nerveux, le visage long et pâle, une ombre de moustache sur des lèvres saillantes et pleines de vie, le front vaste, éclatant de blancheur, parmi le brouillard doré d'une chevelure

1. *Echo de Paris*, 24 janvier 1919.

en auréole. Le regard bleuté, à demi-caché par la paupière, semblait rêver, ou fuir vers l'ailleurs, avec une mélancolie nostalgique... C'était bien là une tête pour tenter le talent du préraphaélite Burne-Jones, qui n'a pas manqué de le dessiner, ou plutôt de l'estomper, « au crayon d'argent », dans une esquisse vaporeuse... Vraiment, quand le virtuose apparaissait en scène, défaillant, et comme écrasé de célébrité, on aurait dit un malade fantomatique, dont toute la vie s'en allait par les cheveux, en effluves de lumière... Sans presque saluer le public, indifférent aux acclamations, il s'asseyait devant le clavier, et ne préludait pas.

Il jouait.

Aussitôt, quiconque aimait la musique, était transporté dans un monde idéal. Cet homme, avec la magie des grands convaincus, avec la force d'entraînement qui caractérise les vraiment sincères, emportait l'auditeur dans la région sacrée où habitent les génies. Parce qu'il s'en était pénétré lui-même, il nous faisait respirer l'âme titanique de Beethoven, l'âme rêveuse et passionnée de Schumann, l'âme nostalgique, amoureuse et brisée de Chopin.

Chopin, pour Paderewski, c'était le chant divin de toute la Pologne, de la Pologne de toujours. Dix siècles de martyre, de dévastation et de ruine, et malgré tout les plus hautes, les plus idéales aspirations. Une âme torturée, mais entière — brisée, mais intacte — crucifiée, mais toujours vierge, toujours ouverte aux souffles d'en haut et aux voix intérieures de l'au-delà.

Ce cri séculaire de la Pologne, frémissant dans l'œuvre toujours vivante de Chopin, suscita des échos pathétiques dans le cœur de Paderewski. Et dans les heures si troubles qui suivirent l'armistice de novembre 1918, quand la Pologne, voulant renaître, eut besoin d'un patriote en qui vécût toute l'âme polonaise, un homme était déjà marqué par le destin : c'était Paderewski.

Ce choix, si étonnant — si « imprévu » — se fit très simplement, et comme de lui-même. Il résultait, tout à coup, d'un long travail antérieur, d'une longue germination. Comme tant de Polonais, Paderewski eut toujours, pour sa patrie morcelée, l'amour le plus ardent. Les dures années de jeunesse, un travail opiniâtre, la pauvreté stoïquement supportée, lui avaient donné la force de résistance et le ressort moral. Pour sa patrie, pour son art, nul sacrifice ne lui coûtait. Presque débutant, il quitte une place de professeur, afin d'assurer sa propre indépendance. Et dans l'une de ses premières tournées de concerts, quand le tsar félicite le prestigieux pianiste et lui dit qu'il honore la Russie, Paderewski répond :

« Sire, je suis Polonais. »

D'un mot, il se fermait la Russie.

Plus tard, virtuose mondial et jonglant avec l'or, il se passionne pour un projet qui devait stimuler le patriotisme des Polonais et le dresser contre l'Allemagne. En 1910, à Cracovie, grâce à la princière générosité de Paderewski, est érigé enfin le monument commémorant la bataille de Grünwald. Pour l'Allemagne prussianisée, quelle

humiliation que ce *Denkmal*, célébrant les Polonais qui vainquirent l'Ordre teutonique.

En 1911, autre appel à l'âme polonaise : pour le centenaire de la naissance de Chopin, Paderewski, à Wola, près de Varsovie, prononce un discours du patriotisme le plus enflammé. Pour mesurer le retentissement d'un tel acte, il faudrait avoir entendu la parole de Paderewski : son éloquence a la même puissance d'entraînement, le même pouvoir fascinateur que son jeu de virtuose. Et Paderewski peut parler avec autant de facilité, de charme et de lyrisme, dans quatre ou cinq langues.

La guerre de 1914 le surprend aux États-Unis. Aussitôt, par son action personnelle et grâce à ses innombrables relations (qui s'étendent à des personnages si influents que leurs noms seront au premier rang de l'Histoire), il tâche de faire savoir à tous quelles sont les ruines et la détresse de la Pologne.

Bientôt il passe à l'action publique. A Chicago, il prononce en polonais, devant le monument de Kosciuszko, une admirable exaltation de l'histoire polonaise. J'en ai la traduction sous les yeux : c'est comme une héroïque méditation pour entraîner à une croisade purificatrice :

« Nous, Polonais, nous sommes tombés, mais non pas seuls. Avec nous est tombée la conscience de tous les peuples civilisés... Nous sommes tombés, mais comme le Christ sous sa croix, en martyr, avec sa couronne d'épines sur son front pur, et pour ressusciter. »

A Chicago encore, autre discours, mais beaucoup plus vaste, prononcé en anglais, pour révéler au public américain que les Polonais de Pologne sont à la veille d'être anéantis :

« Ma mission est une mission d'amour, non de haine », dit-il avec sincérité. Et rien n'est plus émouvant, rien n'est plus désespéré, que cette impartiale énumération de générations d'hommes et d'enfants, de bourgades, de cités, de provinces, dont il parle *parce qu'elles ne sont plus.*

Alors, après avoir exercé, par le rayonnement de son ardeur patriotique et de sa foi, une influence capitale sur l'opinion américaine, il revint en France (fin de 1918). Deux jours après, il partait pour Londres et la Pologne. Quels hommes politiques avait-il vus? Quelle mission avait-il reçue? On comprendra que, sur ces points, les amis de Paderewski et nous-mêmes gardions une entière réserve.

Mais ce qu'on peut dire, et ce qu'il faut dire, c'est que Paderewski, en patriote ardent et désintéressé, se donne tout entier aux destins de la Pologne. Là-bas, pour tâcher de grouper, d'unifier toutes les aspirations et tous les partis, il met au service des Polonais sa magique force d'attraction et tous ses dons exceptionnels : personnalité rayonnante, puissance de travail, inlassable bonté, savoir encyclopédique, connaissance des personnalités marquantes du monde entier, mémoire infaillible, — sans oublier un esprit fort délié, un sens pratique (qui étonne même les gens d'affaires), un instinct du réel et presque une divination

de ce qui est possible, de ce qui est imminent, parmi toutes ces extraordinaires transformations sociales et politiques où travaillent sourdement tant d'intérêts et tant de passions, tant d'impondérables, et qui donnent brusquement, sous nos yeux, une face nouvelle à toute l'Europe... Vraiment cet homme, bien que pianiste (faisons cette réserve pour les ironistes), est un bel et noble exemplaire de la race humaine. Grandi par la tâche qui s'offre à lui et qu'il sait assumer, c'est un homme complet. vraiment digne de recevoir la confiance de ses compatriotes et de les aider, de les diriger vers un renouveau durable et fécond. Dans cette tâche, il pense à tout et à tous, sauf à lui. Là-bas, centre et animateur de la résurrection de la Pologne *totale*, il a déjà subi plusieurs tentatives d'assassinat. Mais cela n'est rien à ses yeux, car il a fait le sacrifice de sa vie...

Quels que soient les lendemains de son merveilleux dévouement, on ne peut qu'admirer et saluer avec respect le grand virtuose de naguère. Chevalier de l'art, il s'est fait le chevalier de sa patrie ; il continue de combattre pour l'idéal.

Mort de Louis Diémer.

23 décembre 1919.

Pendant de nombreuses années, tous les amateurs de musique, en France et à l'étranger, ont applaudi Louis Diémer. On ne pouvait l'entendre au piano ou au clavecin, sans admirer la probité

de son style et l'impeccable sûreté de sa technique. Une exécution par Diémer était une persuasive leçon de bon goût : aucune recherche d'effets suspects, aucun souci de briller par soi-même au détriment de l'œuvre, mais au contraire la soumission la plus entière, et le désir constant d'être un écho fidèle. Diémer s'effaçait, et ne laissait voir que l'œuvre même. Son jeu la reflétait aussi purement qu'une eau limpide et lisse : le paysage s'y dessine nettement, avec tous ses détails, et prend une harmonie plus claire, plus brillante, où la profondeur des ombres semble atténuée sous un vernis miroitant.

Cette limpidité lumineuse était la caractéristique du jeu de Diémer. Elle ne pouvait aller sans une technique parfaite, toujours entretenue par un effort clairvoyant et consciencieux.

A treize ans, en 1856, il remporte le premier prix de piano au Conservatoire; à seize ans, le prix de fugue. Tout jeune, il triomphe déjà dans des tournées de concert. Il succède à Marmontel comme professeur au Conservatoire. Lors de l'Exposition de 1889, il révèle au public maints chefs-d'œuvre du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle. Et le voilà amené à publier des recueils de *Clavecinistes*... Il fonde la Société des instruments anciens.

Mais rien, pas même ses compositions, ne le distrait de l'enseignement du piano, de son amour pour le piano. Tout à ses élèves (parmi lesquels il faut citer au moins M. Risler et M. Cortot), il fonde un prix Triennal et lui attribue une importante dotation.

Même quand il fut touché par l'âge, et dut se résigner à ne plus jouer en public, il ne cessa de s'intéresser à la vie musicale. Deux semaines avant sa mort, tandis que nous faisions une conférence sur Monsigny, nous apercevions, au troisième rang des fauteuils d'orchestre, sa célèbre vareuse de velours noir, bordée d'un ruban mat et boutonnée jusqu'au petit collet rabattu... Quelques jours plus tard, dans le couloir d'un théâtre, un de nos amis l'abordait près de nous; et Diémer, pour donner de ses nouvelles, disait avec simplicité :

— Ça ne va plus ; je ne peux même plus faire un trille... »

Peu de jours après il s'éteignait, doucement, sans souffrance...

FUGÈRE

Ses noces d'or avec le public (8 mars 1920).

Voilà un titre qui vous étonne. Cinquante ans,... il y aurait cinquante ans que Fugère chante ?... Mais quel âge a-t-il donc, lui que nous avons vu et applaudi hier encore, si jeune, si étourdissant de fantaisie, de verve et d'invention !...

Les dates sont là, inexorables. Bien avant la grande guerre, et même avant l'autre, en mars 1870, Lucien Fugère débutait au concert Ba-Ta-Clan. Il avait vingt-deux ans. Pour cent francs

par mois, il apprenait alors couplets sur couplets et rôles sur rôles. Pendant plusieurs années, çà et là, un rôle par semaine.

En 1877, il trouve sa vraie place à l'Opéra-Comique. Depuis lors, il est une des chevilles ouvrières et une des gloires de ce théâtre. Citer les rôles qu'il incarna, ce serait faire la nomenclature des pièces nouvelles et montrer ce que le goût de l'époque se plut à maintenir au répertoire ou encore à y remettre. Ainsi, il faudrait passer des *Noces de Jeannette* à la *Flûte Enchantée*, du *Barbier* au *Jongleur de Notre-Dame*, et du *Mariage de Télémaque* aux *Noces de Figaro*... En effet, la longue série des succès de Fugère se confond avec l'histoire de l'Opéra-Comique pendant plus de quarante ans.

Récemment, dans la *Basoche*, je l'ai revu. Pour essayer de caractériser son talent, disons, en une formule trop rapide, qu'il résulte de la fusion intime et souple de deux arts parfois ennemis : celui du comédien et celui du chanteur.

Dans la *Basoche*, le rôle du vieux et paterne ambassadeur (que Fugère a créé voilà longtemps) s'harmonise on ne peut mieux aux qualités mêmes de Fugère. Finesse, bonhomie, soumission narquoise, gestes patelins et onctueux, démarche lente, aspect poupin, reparties imprévues et volte-face instantanées, vraiment tout, dans ce rôle, semble fait exprès pour l'actuel Fugère, — à moins que Fugère ne s'assimile le rôle jusqu'à le recréer à son image.

Et de sa voix même il tire un parti surprenant.

Il a une façon de l'abandonner autour des notes de passage et de la rattrapper soudain sur les accents importants, qui est d'une adresse et même d'un charme extraordinaires. Et quelle diction : tout porte, tout est mis à sa valeur juste ; chaque syllabe reçoit l'intensité, la vie qui lui convient. Rien ne sent l'effort, et tout est parfait. Et quelle verve, quelle variété, quel jaillissement sans cesse renouvelés !

Pour prouver sa maîtrise et pour nous ravir, Fugère avait préparé une surprise. Il chante des couplets où il imite, à lui seul, le jeu de deux personnages. Vous pensez bien qu'il ne laisse pas perdre une telle occasion pour trouver les effets les plus piquants, les plus comiques... Le public, évidemment, réclame le *bis*. Fugère recommence ; mais il change tous ses effets... Le public réclame le *ter*. Fugère recommence encore, avec une tout autre série d'effets. Et chaque fois, ils sont justes, naturels, amusants, cocasses et spirituels.

C'était d'une maestria éblouissante.

Aujourd'hui pour ses noces d'or, pensons surtout à lui-même et à sa situation extraordinaire dans la faveur publique. Dès qu'il paraît en scène, un frisson de joie passe dans la salle. Tout de suite, les visages les plus moroses se détendent, le sourire naît déjà. Et chacun, en applaudissant cet acteur préféré, le remercie de tant de bonnes soirées que d'innombrables spectateurs lui doivent.

Vraiment, Fugère est plus qu'un simple amuseur. L'artiste qui met au service des œuvres un

talent aussi fécond en ressources, — l'artiste qui sait faire oublier aux autres hommes leurs soucis ou leurs peines, et qui souvent est obligé de sourire tout en ayant le cœur bien gros, — n'est-ce pas, Fugère? — celui-là mérite, assurément, quelque reconnaissance. Et, parce qu'il a fait du bien, il a droit à un sentiment amical.

En effet, Fugère, quand la foule vous applaudit, il suffit de voir les visages : on vous applaudit avec amitié. Sans le savoir, Monsieur Tout-le-Monde pense comme M. de Voltaire qui écrivait à un auteur comique :

— « C'est un grand art que de rendre les hommes heureux pendant deux heures. »

Mlle ZAMBELLI (*dans Sylvia*)

Sylvia, le célèbre ballet de Léo Delibes, mérite la faveur à laquelle ont droit les choses habilement réussies. Certes, on peut concevoir d'autres ballets et d'autres musiques. Toutefois, s'il s'agit d'amuser nos regards en nous présentant, à propos d'une *action* vraisemblable mais accessoire, de gracieuses évolutions de danseurs et de ballerines, tandis qu'une musique facile, vive, légère, élégante, expressive ou pittoresque stimule la danse et la pantomine, les accompagne sans les écraser, et se propose de plaire à l'auditeur sans capter toute son attention, — vraiment, il faut reconnaître que *Sylvia* est une œuvre qui remplit son dessein, et qui plaît.

Elle contient même plus de musique qu'on ne le pense. De la musique légère certes, spirituelle et, répétons-le, agréable... Car la musique n'est pas toujours un art de désagrément. Bien souvent, en cherchant la profondeur, on ne trouve que l'ennui.

M^lle^ Zambelli, une fois de plus, fait admirer un art qui touche à la perfection. On ne peut imaginer une danse et une pantomine qui unissent plus de précision, de netteté, de mathématique ordonnance, à plus de naturel, de grâce et d'esprit. Pendant le *pizzicato* bien connu, elle danse sous un voile qui cache à demi les bras et la tête ; un peplum, d'un rose safrané, descend jusqu'aux genoux. Ainsi, quels que soient alors l'élégance de l'attitude et le jaillissement des gestes, c'est dans les lignes, dans les mouvements des pieds et des jambes, que la magique danseuse trouve les ressources de son art. Alors on comprend, on voit en quoi la véritable danse diffère de tant d'escamotages plus ou moins plastiques. Toute la salle, enthousiasmée, exige toujours que M^lle^ Zambelli *redise* son muet et spirituel poème. Chose bien rare : à la deuxième fois, il paraît encore plus enchanteur.

ANNA PAVLOWA

Elle est une de ces artistes exceptionnelles qui font de la danse un émouvant moyen d'expression. Certes d'autres femmes dansent avec esprit et avec

grâce, avec distinction et charme ; certes, d'autres possèdent ou même dominent la technique de leur art. Mais Mme Anna Pavlowa est de celles qui vont plus loin encore : elle est une évocatrice. Elle se sert de la plastique ainsi qu'un poète se sert des mots : il les transfigure ; il éveille en eux une âme inconnue, qui nous entraîne vers l'infini du rêve.

Parfois les rôles ne se prêtent pas à la complète mise en œuvre d'aussi rares qualités. Alors on assiste comme à un dialogue, vif, pressé, entre les aspirations de la danseuse et son rôle même. D'une part, ce sont de fluides ondulations qui cherchent à s'attarder et à traduire la poésie de l'enchanteresse ; mais le rôle, la mise en scène les interrompt, les presse, les bouscule ; et voici de brusques détentes nerveuses, de prestes pirouettes, des inflexions plongeantes commandées comme par le déclic d'un ressort, mais bientôt arrêtées dans des poses d'une grâce sinueuse.

La caractéristique de Mme Anna Pavlowa, c'est de suggérer la vision de ce qui est fluide ou mieux immatériel. Elle apparaît, elle passe, comme une forme délivrée de la pesanteur et des autres nécessités de notre monde. Et c'est par là qu'elle nous émeut. Elle joue sur les limites troublantes du réel et de l'irréel : elle nous montre la réalité qui s'évanouit et se prolonge encore dans un au-delà mystérieux : elle nous rend sensible le passage d'ici-bas vers l'*ailleurs*... Dans la *Mort du Cygne*, dans *Giselle*, elle apparaît comme une vision, comme une Ombre lumineuse des prairies élyséennes, qui glisse sur les asphodèles sans même

les courber, et qui se dissout dans l'air comme un mirage impalpable : *evanescit in auras*...

Son merveilleux talent est fait surtout de la combinaison harmonieuse et continûment instable, fuyante, des lignes courbes. Et ainsi, elle dépasse l'onduleuse fluidité, la sveltesse, la *snellezza* d'une nymphe de Primatice. Car elle vit, elle se meut, elle se transforme sous le regard, et sans cesse elle le charme, elle l'émeut en lui montrant des eurythmies de lignes qui naissent et meurent tout ensemble : telles, ces visions qui se dissipent dès qu'on les regarde... Vraiment, cette danse est une émouvante évocation de la Beauté qui s'évanouit dans la Mort.

AUTOUR DE LA MUSIQUE

Clemenceau librettiste[1]

(LE VOILE DU BONHEUR)

Quand M. Clemenceau paraît quelque part, ses voisins prennent aussitôt une inconsistance de comparses. Ce démocrate s'impose par l'autorité personnelle la plus tyrannique. Dans la pièce que l'Opéra-Comique nous présente, M. Clemenceau tire à lui toute la couverture et tout le *Voile du Bonheur*.

Le librettiste, M. Paul Ferrier, qui mit en vers élégants la pièce de notre ancien « Premier », disparaît. Le musicien même, M. Charles Pons, disparaît, ou peu s'en faut.

Ce n'est pas juste. A une première audition, sa partition semble distinguée, et rien de plus; à la lecture, on lui découvre de réels mérites. On s'aperçoit que maints passages, qui avaient paru d'une élégance un peu facile, sont d'un musicien délicat, plus avisé, plus subtil qu'on ne l'avait cru d'abord. Et l'on voit cette musique se colorer avec beau-

1. Je reproduis, sans le moindre changement, cet article du 27 avril 1911, écrit à propos du *Voile du Bonheur*.

coup de finesse, car sa couleur locale, son exotisme est beaucoup moins obtenu par les timbres de l'orchestre (dont le maquillage est si aisé), que par l'écriture harmonique, ce qui colore la musique non pas de l'extérieur, mais dans son fond même.

Néanmoins, tout en reconnaissant enfin ces qualités réelles (mais très discrètes et presque effacées), on se demande si le musicien n'a pas été opprimé par notre ancien dictateur. Sans le savoir peut-être, il aura tremblé (tel un préfet !) devant ce maître impérieux... Si bien que dans le *Voile du Bonheur*, on ne fait guère attention qu'à la pièce de M. Clemenceau.

Même réduite en livret, elle est encore séduisante.

Un mandarin, qui est aveugle, se sent entouré par tous les bonheurs. Un soir, ivre de joie (et aussi ayant trop bu d'un vin parfumé aux fleurs d'amandier), il veut, bien follement, recouvrer la vue. Un barbare d'Europe, jadis, lui a donné un merveilleux collyre : trois gouttes, plus de cécité !

Il voit donc, il voit !

Hélas, que voit-il ?

Son meilleur ami signe ses poèmes et usurpe sa gloire. Son fils, par une mascarade impie, raille le culte sacré des ancêtres. Et sa femme, sa jolie petite fleur Si-Tchun, se laisse sournoisement respirer par un galantin !

Mais dix gouttes du collyre rendront aveugle le mandarin désabusé : peut-être sera-t-il heureux de nouveau, — s'il peut oublier ce qu'il a vu quand il déchira le « voile du bonheur ».

L'Opéra-Comique n'a point l'habitude de nous proposer des sujets aussi riches de pensée. Cette fantaisie philosophique mériterait d'être étudiée pour elle-même. Peut-être sous une autre forme serait-elle mieux réalisée : conte philosophique, apparenté à *Zadig* ou à *Candide*, — dialogue à la manière de Renan, — poème où se mêlerait l'ironie d'un Heine à la tendresse ou à la couleur d'un Gautier... Quant à moi, j'estime ce sujet trop *intellectuel* pour être tout à fait *musical*.

Il faut louer M. Clemenceau d'avoir écrit une telle œuvre. Certes, elle est d'une philosophie fatiguée, — ce qui est naturel chez un homme d'action ou plutôt chez un dilettante de l'action. Il y a quelque trente siècles, le roi Salomon, ou du moins l'auteur de l'*Ecclésiaste*, pensait à peu près comme M. Clemenceau. Ayant éprouvé la vanité de beaucoup de choses et notamment celle du pouvoir, il en vint à dire : « Tout est vanité. » Il le dit dans un moment de lyrisme, et ne montra qu'un aspect de sa pensée. De même M. Clemenceau est trop affirmatif : il se prive des charmes de l'incertitude et de la contradiction. « Il ne faut pas expliquer l'univers en quatre paroles, enfermer le bleu du ciel dans un lécythe, faire tenir l'infini dans un cadre de trois doigts... »

Quel autre librettiste nous entraînerait à de telles méditations ? Vraiment, malgré moi, à propos de M. Clemenceau, cette pensée de Pascal s'éveille en mon souvenir : « On croyait ne trouver qu'un auteur ; on est heureux de découvrir un homme[1]. »

1. Un homme... La fin de la guerre, la victoire l'a prouvé.

Le comique dans la musique.

On s'étonne parfois qu'un musicien sincère, respectueux de son art, essaye d'incorporer le comique au domaine musical. Dans un tel jugement, on est peut-être prisonnier de catégories trop absolues. Certes, il suffit de penser aux adagios de Beethoven, à tels largos de Hændel, à tels préludes de Bach, pour convenir que l'essence de la musique est bien dans l'expression d'un état d'âme rêveur, mélancolique, sentimental, sérieux et même religieux. Ce que Wagner appelait « le purement humain » est d'un ordre sévère. Il ne va même pas sans tristesse, sans angoisse peut-être. Lorsque l'homme s'interroge sur sa destinée, lorsqu'il prend conscience des liens qui le rattachent à l'ensemble des choses, il découvre des raisons d'être grave plutôt que de badiner. Un Lucrèce, un Vigny, un Pascal, trouvent des accents pathétiques dont il est difficile de ne pas reconnaître la légitimité accablante. Devant la nature, impassible aux souffrances de l'homme, Vigny s'écrie :

Oui, je la connais trop pour n'en pas avoir peur ;

Et Pascal montre que l'homme, créature « incompréhensible », est perdu dans un univers démesuré, dans « le silence éternel des espaces infinis ». A quoi toute vie vient-elle aboutir ?... « Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit

la comédie en tout le reste : on jette enfin de l
terre sur la tête, et en voilà pour jamais ».

Un tel fond de méditation, sur lequel se déta
chent les passions et les rêves de l'homme, se
aspirations au bonheur et à l'amour, voilà sans
doute ce qui fournit le plus naturellement au ly
risme musical.

Mais, à côté de cette gravité, la nature humaine
toute en incertitudes et en contrastes, aspire
se donner le change, à se « divertir », comme d
Pascal même. Par ailleurs, la vie contient aussi d
la joie, quand ce ne serait que la joie de vivre. L
nature, si inquiétante soit-elle par son énormité
est belle aussi par les illusions enchantées de se
spectacles ; elle enseigne non seulement la ré
signation, mais encore le calme, la patience, l
confiance, la simplicité ; elle invite au bonheur
Puisque tout passe, même nos idées et nos senti
ments, puisque tout est relatif, précaire, incertain
est-ce bien la peine de se fatiguer par une mé
ditation trop sombre ? La tristesse n'est-elle pas
une forme de lassitude, et qui tendrait à nous
diminuer ? Ne vaut-il pas mieux se rendre la vi
même plus facile, plus aimable, plus légère, et tou
considérer avec plus de bonhomie, d'un œil amusé
qui prend plaisir à l'étrange et bizarre, à l'impré
vue succession des événements ?... Et voilà l'élé
ment *comique*, qui vient de lui-même complète
l'élément *lyrique*. Aussi, est-ce chose naturelle qu
le musicien essaye d'accommoder son art à l'ex
pression de l'un et de l'autre.

Toutefois, il faut reconnaître que l'élément co

mique, convenant moins à l'art musical, n'a pas animé autant de chefs-d'œuvre que l'élément lyrique. Les grands génies musicaux négligèrent généralement le comique ou furent moins heureusement inspirés lorsqu'ils essayèrent de l'incorporer à leur œuvre. Chez Wagner par exemple, les passages comiques des *Maîtres Chanteurs* ou les quelques effets plaisants de *Siegfried*, sont plus pénibles qu'amusants. Chez les maîtres italiens, l'élément bouffe est masqué, est diminué par une part de convention, par des effets factices, par une sécheresse, un manque d'émotion et de vérité, qui lui interdisent trop souvent toute effusion et tout renouvellement : le *Barbier* lui-même, et c'est le chef-d'œuvre le mieux vivant encore, paraît délicieux pendant un quart d'heure ou vingt minutes, mais c'est tout.

Resteraient nos charmants créateurs de l'opéra-comique. Malheureusement, ce genre s'est discrédité durant le XIX^e^ siècle, par la morne décadence où il tomba — en triomphant auprès du public... Mais il fut tout d'abord le cadre où se produisirent des œuvres d'un esprit facile, d'une grâce naturelle et d'une sensibilité sans emphase. Monsigny, Philidor, Grétry, et même Dalayrac, injustement dédaigné, furent de bien jolis maîtres du comique musical.

Le génie créateur qui sut le mieux unir l'esprit et la musique, ce fut Mozart. En effet, même en dehors du théâtre, sa musique est toute pénétrée d'esprit. Dans les *Noces*, dans l'*Enlèvement*, dans la *Flûte*, il n'avait donc qu'à faire affleurer, par

moments, l'enjouement et cette lumière de jeunesse que sa musique contenait déjà. Nul effort pour se renouveler ou se modifier. Mozart n'avait qu'à laisser voir un aspect, un peu voilé ailleurs, de son génie multiple, ailé, renouvelé sans cesse, et qui, sans cesse sensible et frémissant à tous les effluves et à tous les germes de la vie journalière, transfigurait les émotions et les rêves de l'âme humaine, les traduisait dans une musique merveilleuse et leur donnait une expression d'une beauté, d'une grâce, d'une intelligence et d'une bonté, d'une profondeur, d'une facilité toutes divines.

La Manécanterie des Petits chanteurs à la Croix de Bois.

Je voudrais vous conduire à Florence, dans le cloître de San-Marco. Là, je vous inviterais à méditer devant les fresques pâles et souriantes du peintre Angélique. Car il faut se faire une autre âme pour comprendre ce que je vais essayer de vous dire : je désire vous parler des Petits Chanteurs de la Croix de bois.

Si Florence vous semble trop lointaine, pensez à tel tableau de « primitif » qui vous est plus familier. Retournez au musée du Louvre ; saluez au passage l'exquis et tendre, l'artificieux, le faussement « primitif » Botticelli ; mais arrachez-vous à son charme trop mondain et trouble. Allez vers des sources plus pures. Arrêtez-vous, par exemple, devant la prédelle de Saint-Dominique. Pénétrez-

vous des paroles fraternelles, naïvement inscrites sur ces banderoles qui sortent de la bouche du saint : laissez chanter en vous, mystérieusement, l'âme ardente et simple que le peintre fit revivre dans sa prédelle si pleine d'un amour divin.

Tout cela, certes, est bien loin du « boulevard » !

Pourtant, près de nous, à Paris, une œuvre vient de naître ; et déjà, prompte comme l'amour et la foi, elle fait revivre cette vieille âme des primitifs, confiante, ardente et simple.

Deux étudiants fondèrent cette œuvre, voilà quelques années. Épris de la musique religieuse la plus digne du culte, ils résolurent, presque sans ressources matérielles, de faire triompher le véritable chant grégorien et la polyphonie palestrienne. Tout est possible aux convaincus : on peut atteindre Jérusalem quand on a l'âme d'un Croisé.

Avec quarante francs dans leur caisse, nos deux étudiants se mettent à l'ouvrage. Ils louent une cabane en ruine, la réparent ou plutôt, eux-mêmes, ils la reconstruisent. Rien ne les rebute, ni les railleries, ni même l'indifférence. Opiniâtres et doux, confiants dans la pureté de leur entreprise, ils attirent vers eux des concours dévoués : au bout d'un an, les enfants qu'ils avaient recrutés et instruits, étaient déjà en état de chanter quelques motets.

Ces petits chanteurs, ce sont les envoyés, les apôtres de la musique religieuse. Errants, toujours actifs, ils chantent tantôt dans une église, tantôt dans une autre. Pour signifier qu'ils sont toujours prêts à leur saint office, leur groupe fra-

ternel a pris un nom qui veut dire « les chanteurs du matin », *la Manécanterie*. Et ils portent, symbole de soumission et de pauvreté, la Croix de Bois sur leur amict de toile blanche.

Telle est la *Manécanterie des Petits chanteurs à la Croix de Bois*. A Saint-Séverin, j'ai pu les entendre. Là, dans cette église chère à Huysmans, mieux que dans une salle de concert, on peut constater que ces quelque soixante enfants méritent déjà l'encouragement que Pie X leur a envoyé. Sa Sainteté, dans un Bref tendre et paternel, les a bénis au nom de Dieu *qui ex ore infantium perfecit sibi laudem :*

Sur des lèvres d'enfants Dieu parfait sa louange.

L'art des Programmes [1].

Deux amateurs de musique se rencontrent. Ils se demandent de leurs nouvelles et aussi des nouvelles de la musique :

« Eh bien, étiez-vous au concert, dimanche dernier ?

— A quel concert ? *On ne joue plus rien.* »

Réponse désenchantée... L'entretien s'arrête... Puis, on parle d'autre chose.

A Paris néanmoins, chaque dimanche, des foules imposantes se ruent dans plusieurs salles de concert. Mais ceux qui se piquent de délicatesse, ceux qui sont ou veulent être les jaloux et iras-

1. *Revue bleue*, 5 janvier 1901 (je dis : 1901).

cibles amants de la musique, sont moins assidus que naguère.

Les orchestres, pourtant, ont la même valeur et sont aussi bien dirigés. Chaque semaine on peut entendre une œuvre d'un classique, d'un contemporain, d'un « jeune », et même d'un russe. Mais de tels programmes manquent d'efficace. Ils attirent peu l'élite des auditeurs; ils réunissent des œuvres trop disparates, et donnent plus de lassitude que de plaisir.

Permettent-ils de « goûter » vraiment la musique ; ou plutôt ne risquent-ils pas d'émousser le goût? Si instruit que soit l'auditeur, si docile que soit son oreille, est-ce impunément qu'il peut entendre, coup sur coup, des compositions qui se nuisent l'une l'autre et parlent des langues trop différentes? A fréquenter la bousculade d'une telle Babel, à subir des attraits aussi divergents, à se laisser distendre par des Russes et des Espagnols, des Allemands et des Cambodgiens, un esprit normal n'augmente ni sa vigueur ni sa souplesse : il s'expose à perdre son équilibre naturel et sa facilité d'enthousiasme. Il s'emplit de trop de rumeurs pour écouter en lui les résonnances mystérieuses qu'éveillent les grandes œuvres.

Une œuvre n'agit profondément que sur l'âme préparée à l'entendre. Parfois, après la dernière mesure, pendant quelques minutes émues et attentives, on écoute encore la voix, ou plutôt l'âme qui vient de chanter et de se taire : alors, soudain, on la comprend mieux. L'œuvre, se prolongeant en nous, laisse agir le mystère de sa beauté.

De même, le charme des femmes aimées : parfois on ne le ressent pas complètement en leur présence ; mais soudain, après leur départ, leur douceur devient enveloppante comme une caresse vaporeuse, dès qu'on retrouve, dans ses mains ou sur ses lèvres, le souvenir d'un parfum.

De tels enchantements ne peuvent naître que dans le calme et le recueillement. Des clameurs, l'irruption d'une autre musique,... et voilà brisé ce prolongement de silence passionné, où parle enfin la voix intérieure. Sans elle, sans cet écho profond, la musique perd son au-delà : comment l'aimer encore, si elle ne donne plus son âme, en faisant chanter la nôtre ?

— Mais alors, me dira-t-on, il ne faudrait jouer qu'une œuvre par concert ?

— Non,... mais seulement des œuvres ayant entre elles quelque rapport. Ainsi, dans une salle de musée, sont groupés les tableaux d'un même auteur ou d'une même école... Par exemple, qui empêcherait de faire entendre dans leur ordre les trois grandes symphonies de Mozart (1788), si diverses dans leur ensemble harmonieux ?

Pourquoi aussi ne pas donner, comme à l'étranger, à l'occasion de l'anniversaire d'un Maître, un concert de ses œuvres les plus caractéristiques ?... Pourquoi ne pas réunir en une même matinée plusieurs compositeurs de second ordre, qui vivaient à une même époque ?... Pourquoi, en un mot, ne pas combiner des programmes qui *aient une signification ?*

Un programme aurait besoin d'être *composé*, or-

donné, construit, et non pas improvisé au petit bonheur. Dans un même concert, faire entendre bout à bout n'importe quelles musiques, selon les exigences des chanteurs, des virtuoses ou des ouvreuses, ce n'est pas *composer* un programme. Il serait temps aussi de renoncer au « morceau de vestiaire ». Le prélude du troisième acte de *Lohengrin*, avant le cortège nuptial et le duo d'amour, ne semble pas avoir été conçu pour qu'on aille reprendre son parapluie.

Les programmes improvisés sont funestes aussi aux nouveaux compositeurs. Pour agir sur un public dont le goût est émoussé par une variété déréglée, les musiciens sont obligés de recourir aux piments les plus regrettables : solliciter l'attention n'est plus possible, il faut la violenter.

Depuis 1890 environ, les grands concerts sont sortis de cette période de lutte avec le public, où nous avions vu l'héroïsme d'un Pasdeloup. Il ne s'agit plus d'imposer aux auditeurs rebelles la Marche du *Tannhäuser* ou le *Septuor* de Beethoven. On n'en est plus à la période d'organisation : une bonne moitié de la salle sait d'avance, par cœur, la musique qu'elle vient entendre.

Il faut donc présenter cette musique d'une manière plus favorable ; il faut prendre le soin de *composer* les programmes. C'est là un art de mise en valeur.

Dès lors, les amateurs ne diront plus *qu'on ne joue plus rien*, et cependant on jouera les mêmes choses. Mais on les donnera dans les conditions

nécessaires pour que les chefs-d'œuvre laissent s'épanouir leur jeunesse sans cesse renaissante. Au musée du Louvre, vers 1900, on regardait à peine l'admirable *Vie de Marie de Médicis*, parce qu'on la voyait mal, peu éclairée, trop haut, et tassée cadre contre cadre. Depuis on l'a mieux disposée, dans la lumière, la perspective et le recul, dans l'espacement qu'exige cette géniale décoration. La voilà donc de nouveau vivante, jeune, animée par la souriante et bien portante facilité de Rubens.

Les chefs-d'œuvre musicaux exigent aussi d'être présentés avec goût. Ce n'est pas assez de les bien jouer, chacun séparément. Il faut les produire dans les conditions qui leur conviennent, les grouper dans le voisinage qu'ils appellent : il faut enfin acquérir l'*art des programmes*.

Premières auditions.

Au concert, pour peu qu'on veuille bien réfléchir, les premières auditions ne sont pas sans donner quelque mélancolie. Il suffit de se demander ce qui reste des premières auditions de l'année dernière : mais où sont les neiges d'antan ?... D'autre part, de tout temps, il a bien fallu que les chefs-d'œuvre soient donnés une première fois... Toute première audition est donc dominée par une nécessité historique : il y a cinquante ou cent chances contre une pour que cette exécution soit la première et presque la dernière.

Aussi, combien l'auditeur doit-il être indulgent dans son appréciation! Et celui qui porte l'étiquette malencontreuse de *critique musical*, combien doit-il chercher, malgré qu'il en ait, toutes les raisons, même douteuses, incertaines, inefficaces, qui pourraient établir que telle ou telle musique mérite de retenir l'attention, et de ne pas mourir, à la minute même où quelques amis l'applaudissent.

Eh quoi! lorsque les conditions de la vie deviennent si impitoyables, lorsqu'elles tendent à éliminer quiconque n'est pas spéculateur, il y a encore des musiciens qui écrivent des symphonies, et l'on serait sévère pour eux! Se représente-t-on ce qu'une symphonie, même médiocre, même inutile, même mort-née, représente de travail, de conscience, de conviction, de métier péniblement appris, — et pour quel résultat! Un artiste, ou un brave homme qui se croit tel, passe des mois à porter une œuvre dans sa tête; il l'écrit, la corrige, la réécrit, l'instrumente et la réinstrumente; quand enfin elle le satisfait, il essaye de la faire jouer. Alors commencent d'humiliantes difficultés, qui durent des mois ou des années. Le compositeur a des sautes d'espoir et plus souvent de désespérance. Il fait des frais, il s'endette parfois pour cette œuvre, qui ne lui rapportera rien, qui ne sera pas gravée, qu'on jouera peut-être une fois, et dont le « matériel d'orchestre », désormais inutile, reviendra encombrer son chétif appartement... Tout cela, le compositeur le sait. Et il écrit tout de même une symphonie!

Avouez qu'il faudrait être cruel, barbare et sauvage, pour jeter des pierres à l'œuvre qui coûta tant de douleur. On doit au contraire la saluer, puisqu'elle va mourir. On peut même lui offrir les tristes fleurs de quelques compliments inutiles, mais décents.

Concours du Conservatoire.

Juillet 1921.

Mon cher ami,

Si vous habitiez Paris ou seulement la banlieue, vous ne me demanderiez pas de vous dire ce que sont maintenant les Concours du Conservatoire. Les Parisiens, depuis quelque dix ans, ne s'en occupent plus, ou presque plus. Je ne discute pas, je constate.

Est-ce un bien?... J'en suis persuadé; car, vraiment, on exagérait.

Rappelez-vous l'empressement, la fièvre, le délire, — et surtout la chaleur d'étuve, — qui régnaient dans la petite Salle du vieux Conservatoire. Il y a quelque vingt ou trente ans, cette bonbonnière pompéienne retentissait de cris, d'acclamations, de trépignements, quand un ténor en herbe ou une future diva, un lionceau du piano, un « grand amoureux » encore jeune ou une Rosine « à peine au sortir de l'enfance » (assurait sa maman) obtenait un premier Prix, et premier nommé.

Mais, quels hurlements, lorsque le favori du public ne l'obtenait pas.

Aujourd'hui tout est plus calme :

> Que les temps sont changés ! Sitôt que de ce jour
> La trompette sacrée annonçait le retour,
> Le peuple saint, en foule...

Non, il n'y a plus de peuple saint, et l'on ne voit même plus les trompettes sacrées ou consacrées.

Je le regrette un peu. Il y avait des gens qu'on ne rencontrait plus que là. Chaque année, on se disait (avec ou sans plaisir) : « Tiens, il n'est donc pas mort. C'est drôle... » Et l'année où l'on ne le voyait plus, on le regrettait, gentiment. Car le cœur parisien est ainsi fait.

Parmi la bousculade, dans les étroits couloirs, dans les escaliers minuscules, on voyait passer de vieilles petites personnes, si habituées à circuler dans ce labyrinthe strangulé, qu'elles semblaient disparaître dans les moindres recoins : elles rentraient dans les murs, comme des Ombres inconsistantes. Le vieux Dancla, racorni, cassé, maigre, fantômatique, trottinait là comme une coquette souris blanche. On l'apercevait,... il échappait,... on le retrouvait dans une feuillure de porte... Etait-ce Dancla, ou seulement l'*âme* de son violon ?

Alors, le Jury était présidé par le spectre d'Hamlet, ou du moins par Ambroise Thomas. Il somnolait un peu, le bon Ambroise. Mais le fidèle Réty, secrétaire presque perpétuel, veillait à

l'exacte célébration du culte. Et les prix se distribuaient avec une justice qui est suffisante parmi les hommes.

Depuis quelque dix ans, cher provincial, les Concours ne sont plus qu'à demi-publics. Les Parisiens, comme toujours, ont commencé par protester : on changeait une de leurs habitudes, tout « dégénérait » !... Et on les privait d'un spectacle gratuit : c'était la fin de tout !

Ce n'était que le début d'une nouvelle habitude. Et même on la prit très vite. Et l'on se consola :

— Est-ce l'affaire du public ? se dit alors le bon sens de tout le monde. Est-ce que le public se rue en Sorbonne, pour voir passer une thèse ? Que des amis, des professeurs et quelques spécialistes, que d'autres candidats y assistent, rien de mieux. Mais faut-il remplir des tribunes, comme aux courses ?

En effet, les épreuves du Conservatoire sont, avant tout, des épreuves scolaires : elles ont beaucoup à gagner en conservant leur caractère vrai.

Pourtant, certaines d'entre elles ne peuvent pas complètement se passer de public. Elles ont un caractère double, ou ambigu : ce sont celles qui concernent les acteurs et les chanteurs.

Dans l'ensemble, les instrumentistes sont destinés à être professeurs ou musiciens d'orchestre. Ceux d'entre eux qui feront une carrière de virtuose et auront le contact immédiat et personnel avec le public, sont l'infime exception. Tandis que l'acteur, isolé sur la scène, et dont la valeur principale consiste à *porter* sur le public, ne peut guère être jugé en l'absence de tout spectateur.

Certes, au Concours, il est encore un élève ; et l'épreuve, pour être la consécration des études antérieures, ne peut perdre son caractère de scolarité.

D'autre part, à quoi tendent ces études, sinon à former un *acteur*, c'est-à-dire un artiste qui *agit*, qui a de *l'action* sur le public ?... Pour mesurer cette action, ou du moins essayer de prévoir ce qu'elle pourra devenir, il est indispensable de mettre en présence les deux éléments : l'acteur et le public.

Le public est attiré par les acteurs et chanteurs. Il vient en moins grand nombre pour les instrumentistes. C'est là une injustice de plus. Les classes de piano, de violon et de cordes sont certainement parmi les premières du monde. Quant aux classes d'instruments à vent, il est facile de les juger lorsqu'on entend les grands orchestres français : elles forment des instrumentistes incomparables.

Les classes qui préparent au théâtre, moins heureuses dans leurs résultats, intéresseront toujours la curiosité publique. Cet intérêt, faut-il le dire, est dominé par des raisons souvent étrangères à l'art. Elles sont vieilles comme le monde : elles se rattachent à plusieurs péchés capitaux, dont j'ai oublié le numéro d'ordre.

Et maintenant, cher ami provincial, qui connaissez mieux que moi tous les bruits et tous les échos de Paris, il ne vous reste plus qu'à courir au Conservatoire. Demandez d'abord une carte à votre député, et revenez dans la vieille Salle co-

quettement pompéienne. Vous n'y verrez plus le public nombreux, fiévreux et tumultueux d'autrefois. Mais, dans les couloirs, vous entendrez les inévitables récriminations : réformes, changements de programmes, rajeunissement des cadres...

C'est la vie. Les feuilles tombent ; d'autres poussent ; et l'arbre demeure. Le Conservatoire, bien qu'il ait plus d'un siècle, n'a pas encore l'âge des grands chênes.

La misère de nos artistes.

Vous connaissez le vieil adage : *primum vivere, deinde philosophari.* Il faut d'abord vivre ; et puis on peut faire le philosophe ou le musicien. Or la vie des artistes, et notamment des compositeurs, est de plus en plus difficile. Il serait coupable de le dissimuler. Très souvent, nous recevons des confidences ou nous voyons la misère de quelque brave homme dont le seul crime est d'être un artiste.

Les conditions matérielles de la vie sont devenues mortelles à quiconque ne peut pas *majorer* le prix de son activité. Certes, en aucun temps, les arts ou la littérature n'ont enrichi leurs hommes. Et quand on cite, pour éblouir la galerie, les cas extrêmement rares de quelques grands artistes qui ont fait fortune, on oublie de dire que cette fortune (d'ailleurs peu considérable) est due non pas à leur génie, à leurs chefs-d'œuvre, mais à des circonstances heureuses et qui sont presque étrangères à leur création artistique.

Mais la question n'est pas là : un véritable artiste, quand il est assailli par l'inévitable *question d'argent*, ne demande pas à devenir un puissant capitaliste, ni à étonner ses voisins par son faste. Il ne demande qu'une chose : pouvoir vivre, et avoir quelque temps à lui, pour son œuvre.

De nos jours, dans les conditions d'après-guerre, avoir du temps à soi est devenu presque impossible. Ne citons pas d'exemples immédiats, pour ne pas dévoiler la vie privée de nos contemporains. Regardons seulement, pour faire une comparaison, dans l'histoire des arts au XIX^e^ siècle.

Un cas se présente tout de suite à ma pensée : celui de Berlioz. Je crois avoir étudié sa vie d'assez près, et d'après d'innombrables documents. Chaque jour Berlioz eut à résoudre la question : « Comment vivre, et de quoi ? Comment trouver le temps de travailler ? » Or, je connais et j'ai dit les conditions de sa vie ; j'ai fait son budget d'année en année. Et maintenant je n'hésite pas à déclarer ceci :

La vie de Berlioz fut difficile et douloureuse. Mais aujourd'hui, *elle serait impossible*... Qu'il naisse un autre Berlioz, et les conditions actuelles de l'existence l'élimineront comme artiste. Il ne pourra ni vivre pour son œuvre, ni l'écrire, ni la faire connaître : cela peut se démontrer *par des chiffres*.

Comme Berlioz, presque tous les artistes du XIX^e^ siècle eurent à se débattre contre la question d'argent. Mais presque tous, dans cette lutte ingrate, trouvèrent quelque besogne, quelque poste,

ou bien furent soutenus par leur famille. Les romantiques ne connaissaient pas de pire injure que le mot *bourgeois*. Or tous, par leur naissance, ils étaient des bourgeois : ils étaient issus de la classe moyenne. Le capital, c'est-à-dire la force économisée par leurs parents, et qui leur fut transmise au lieu d'être captée par l'Etat, leur servit, modestement mais sûrement, à vivre et à disposer de presque tout leur temps.

Aujourd'hui, les classes moyennes sont les plus accablées par les charges d'après-guerre ; le petit capital, parmi le renchérissement des choses, n'a plus qu'un pouvoir inopérant. L'artiste est donc réduit à ses seules ressources ; il faut, ou bien qu'il renonce à l'art, ou bien qu'il trouve une combinaison qui lui permette de vivre, c'est-à-dire quelque besogne à demi-artistique.

Les métiers qui touchent encore à l'art sont d'autant moins payés qu'ils sont plus près de lui. Par exemple, un compositeur peut donner des leçons de musique, de piano, accompagnement, harmonie... Voulez-vous me dire combien vous paierez de telles leçons ?

Serrons le problème de plus près, et descendons à ces détails journaliers dont la vie est faite. Dans tous les ménages, on sait que le coût de la vie a triplé sur les prix d'avant-guerre. Lorsqu'on a besoin du menuisier, du serrurier, on le paie le triple, si ce n'est plus ; on triple les gages d'une domestique (quand on en trouve une)... Mais le professeur libre, et, plus que tous, le professeur de musique, est maintenu au tarif d'avant-guerre, ou

peu s'en faut. Or, ce même musicien, lorsqu'il a besoin d'un bifteck pour sa famille, dites-moi, quel prix le paie-t-il ? Il le paie le triple, comme tout le monde ; — ou plutôt, il s'en passe.

Nous ne voulons pas exciter les passions mauvaises. Mais il ne sert à rien de jouer à masquer la réalité : on ne la supprime pas. Il faut qu'on sache la misère actuelle des artistes et de tous ceux dont l'intelligence travaille à des recherches désintéressées. Partout, dans le domaine des arts comme dans celui de la science ou de la littérature, même dénuement, même détresse.

Un compositeur, en France, n'a presque aucun débouché productif. La seule source de gain serait le théâtre. Mais quel théâtre ? A Paris, il n'y en a que deux.

L'un, l'Opéra, traverse une crise multiple : crise de personnel, crise de répertoire, crise dans la mise en scène, — crise de public, puisque les spectateurs, malgré leur nombre extraordinaire, sont par trop semblables à des visiteurs d'Exposition Universelle : ils viennent pour regarder la salle, le grand escalier et le foyer, mais bien rarement pour entendre de la musique.

L'Opéra-Comique, il est vrai, peut accueillir les compositeurs vivants, jeunes ou demi-jeunes. Et il le fait quelquefois. Il monte avec soin les œuvres qu'il choisit. Mais combien une pièce nouvelle a de peine à se maintenir sur l'affiche et à se conquérir un public !... Les compositeurs ne peuvent pas considérer sans mélancolie ce qui a paru et disparu, sur ce théâtre.

Que leur reste-t-il donc, s'ils aiment leur art et ne sont pas attirés par l'opérette ?

Composer des romances ?... On donne cinquante, cent francs, payés une fois pour toutes : si la romance rapporte vingt mille francs à l'éditeur, le compositeur n'a rien à y voir.

Composer de la musique de chambre ou des symphonies ?... C'est fort glorieux, mais d'un profit nul. Les jouera-t-on, et à quelles conditions ?

« Une symphonie, répondra non sans raison tout éditeur, une symphonie ?... Mais elle va me coûter les yeux de la tête si je l'imprime. Et après, les orchestres ne la joueront pas. Ou bien, pour la jouer, ils me demanderont de leur *prêter* mon matériel. Trop heureux si... ? »

Après la guerre comme pendant la guerre, rien ne sert de récriminer ou de se plaindre. Il faut « tenir », il faut agir, il faut « se débrouiller ».

Au lendemain de la victoire, au moment où Paris est, plus que jamais, la capitale musicale du monde, et ce que les Allemands même appelaient la *Musikhauptstadt*, il importe que la vie matérielle des artistes et la réalisation de leurs œuvres ne soient plus rendues impossibles. Les étrangers, et par exemple les Américains (par la fondation Blumenthal), mettent des ressources considérables au service de la pensée française. Ils sentent que le monde a besoin de la lumière qui rayonne de la France. Ne soyons pas en retard sur eux quand il s'agit de nous-mêmes. Nous tous, pour sauvegarder notre patrimoine d'art et pour

soutenir nos artistes, cherchons à faire cesser un état de crise qui est fatal à tous. Unissons-nous pour travailler au salut commun et soyons à nous-mêmes nos premiers aides : Aide-toi, le ciel t'aidera.

La musique et les arts, et même la littérature, ne demandent qu'à vivre. Ces hautes occupations intellectuelles, si bienfaisantes, si nécessaires, répondent à un impérieux besoin des âmes auxquelles les satisfactions de la matière, les plaisirs de vanité et les joies de l'argent ne sont pas de suffisantes raisons de vivre.

Mais encore faut-il que la misère, qui étreint les artistes dans la société d'après-guerre, cesse d'être aussi menaçante.

Espérons que les artistes n'en seront pas réduits à s'aborder les uns les autres, en échangeant le mot fatal : « Frère, il faut mourir. »

Misère de jadis et misère d'aujourd'hui.

« On m'interrompt, c'est infâme ; il faut décidément que l'enfer s'en mêle ! » Ainsi s'écriait Berlioz, en 1837, lorsqu'on arrêtait les répétitions de son *Requiem*.

Maintenant qu'il est mort, il a peut-être un peu moins de trépidation et de « volcanisme ». Pourtant, un jeudi, tandis que je quittais le Concert-Pasdeloup, où la grève des chanteurs venait de suspendre une audition de ses œuvres, — j'entendis le musicien romantique me faire encore une confidence :

« Comme j'ai bien fait de mourir et d'être enfin guéri de la vie, me disait son ombre toujours irritée. De mon temps, un musicien pouvait vivre, ou peu s'en faut. Je me privais, je me débattais, je me remuais, je faisais agir mes amis ; car, de mon temps on avait des *amis* parmi les *artistes ;* et de tels amis étaient autre chose que vos soi-disant camarades, ou plutôt vos rabatteurs d'affaires. Et quelles affaires ! Ce n'est plus de l'art, c'est du bazar ! Si j'avais cent ans de moins, si j'essayais de débuter maintenant, je n'aurais plus qu'à me jeter à la Seine, avec un boulet de forçat attaché à ma jambe gauche ! Les théâtres ne voulaient pas de moi, mais j'avais les concerts, *mes* concerts ; et moi-même, à mes frais, je publiais mes œuvres. Ces suprêmes ressources sont impossibles aujourd'hui, à moins d'être milliardaire. Faire graver une symphonie, c'est vingt mille francs ; la faire copier et n'avoir qu'un seul matériel d'orchestre, c'est quatre mille francs ! Quelles sommes, pour un malheureux croque-notes, alors que les chaussures coûtent cent francs et que les leçons de musique rapportent cent sous !... Autrefois, à mes concerts, la plupart des musiciens venaient à des prix d'amis. Aujourd'hui, ils ne le pourraient plus : ils sont syndiqués (est-ce ainsi que vous dites ?)... Un concert, au tarif syndical, me coûterait quelque vingt-cinq mille francs, pour une exécution et deux répétitions ; et je serais sûr, avec des œuvres non connues et un orchestre improvisé, d'être vraiment exécuté !... Ah ! comme j'ai bien fait de mourir ! Quelle

fièvre d'art et d'amour, en 1830 !... Le seul ennui d'être mort, c'est que parfois, toutes ensemble, je rencontre toutes les femmes que j'ai aimées. Terre et ciel !... Elles me font une musique en plusieurs tons, qui doit ressembler à celle de... »

Mais l'ombre de Berlioz s'évanouit. Je n'avais rien pu lui dire, pour essayer de l'apaiser, toujours douloureuse et frémissante...

Y a-t-il encore un public ?

La guerre a détruit tant de choses, qu'on peut se demander si elle n'a pas détruit *le public*. A Paris toutes les manifestations d'art (et même de badauderie) peuvent drainer, grâce à la publicité ou au « battage », spectateurs, auditeurs, admirateurs, applaudisseurs, péroreurs et autres empressés *di primo battello*. Mais cet agglomérat aventureux, est-ce là un public ?

Devant de telles gens, trop bien intentionnés et toujours prêts à s'attrouper, on peut dire, exposer ou exécuter n'importe quoi. Ils gobent tout, passivement. Parfois, on leur joue des chefs-d'œuvre incontestables, et même des chefs-d'œuvre agréables. Mais les auditeurs d'aujourd'hui semblent rester mornes. Comprennent-ils ? Vibrent-ils ? Et quelles musiques désireraient-ils entendre, puisque les plus belles les laissent sans véritable enthousiasme ?... On dirait parfois qu'il n'y a plus de profonde *communication* entre les œuvres et le public !

Une œuvre d'art est chose morte si elle n'a pas

son public. Un tableau n'est qu'une surface peinte, une chose sans vie, jusqu'à la minute où un spectateur le regarde, l'admire, est ému, et lui prête ainsi un reflet de vie. C'est là, à vrai dire, comme un dialogue. L'œuvre est muette, mais elle parle dès qu'on la comprend. Elle s'éveille sous nos regards, et elle éveille en nous une vision de beauté qui dépasse sans doute la part de beauté qu'elle contient. Vraiment c'est comme le dialogue des yeux dans les minutes d'amour : certains yeux semblent si beaux et si doux qu'on les aime ; et cet amour les revêt de plus de douceur encore et de plus de beauté.

Il en va de même en musique. Des notes et des portées, ce n'est que du noir sur du blanc. Arrive le lecteur ou l'instrumentiste : ces signes deviennent des sons, et ces sons deviennent un langage émotionnel.

Mais ce langage, maintenant, est-il vraiment compris ? Y a-t-il encore un ensemble d'auditeurs préparés, par leurs habitudes, à comprendre ce langage pleinement, sans fatigue, sans hésitation, et préparés aussi à lui prêter, par leur émotion, ces mystérieux prolongements d'expression qui nous font prendre la musique pour la voix même de notre rêve intérieur ?

Rappelons-nous certains concerts au moment de la fièvre wagnérienne, dans les quelque dix années dont 1890 marque le milieu. Alors les auditeurs, habitués à se retrouver les uns les autres, constituaient vraiment un public. Sans même se

parler, on était sûr que, de l'un à l'autre, il y avait un goût commun, une tendance, une aspiration commune. Certes, chacun était rarement au même stade du wagnérisme que son voisin : chez les uns, la fièvre commençait ; chez d'autres, elle était à son plus fort période, tandis qu'elle décroissait déjà chez les plus prompts à se reprendre. Mais il n'importe ; dans l'ensemble, et fuels que soient les apports individuels, tous les auditeurs avaient entre eux un point de contact : le wagnérisme.

Qu'il en résultât certains excès et quelque partialité dans les jugements musicaux, voilà qui est inévitable. Du moins alors, il y avait un état d'esprit régnant, défini, puissant ; une sorte de foi collective , une âme commune. Grâce à quoi, les auditeurs rassemblés dans une salle n'étaient pas un agglomérat informe, une foule amorphe, un troupeau sans « force morale ». Oui, ils étaient un public, c'est-à-dire *une volonté*.

Rappelons-nous l'enthousiasme qu'on respirait, par exemple, au « promenoir » ou aux galeries supérieures, chez « le patron », c'est-à-dire aux Concerts-Lamoureux du Cirque d'Eté. Ou encore les étonnants Concerts d'Harcourt, dans la petite salle en bois de la rue Rochechouart : quelle fièvre, pour les premières auditions du *Faust* de Schumann, et pour les *Maîtres Chanteurs*, que l'Opéra ne donnait pas encore !... Rappelons-nous aussi les interminables acclamations qui accueillaient le Cycle-Berlioz, qu'Edouard Colonne conduisait avec une fougue vraiment romantique.

Un seul mot, un mot d'aujourd'hui, fera sentir combien le public d'alors différait du public actuel, où abondent le snob, le nouveau riche et le mercanti engraissé. Aujourd'hui, quel est le mot usuel, inévitable, quand une musique n'a pas déplu ? On entend dire : *C'est amusant.* Et les gens le disent, d'ailleurs, avec lassitude et condescendance... Jadis, personne n'aurait employé un tel mot, qui sert à tout : un meuble est amusant, une forme de robe est amusante, la couleur acidulée d'un tableau est amusante, la démarche boiteuse d'un chien est amusante, un accord qui grince est amusant.

Tout est amusant... Mais chaque auditeur a l'air morne. Il désirerait bien s'amuser, se fuir lui-même. Mais il ne sait pas ce qui lui plaît. Il n'a ni amour, ni haine ; aucune conviction, aucune aspiration précise. Et, disons-le : peu de culture. Mais il veut être amusé ; il veut passer pour connaisseur d'avant-garde. Les nouveautés, même les plus cocasses, il les supporte, il les recherche, et quand il s'y est bien ennuyé, il déclare : « C'est amusant!... » Pourquoi ? Parce qu'il a peur de passer pour un sot. De fait, dans tout cela, il n'y a que lui d'amusant. Et encore!...

Le bon auditeur est celui qui apporte, dans son commerce avec la musique, un cœur attentif, réceptif, prêt à l'amour. Un vrai public est l'ensemble de tels auditeurs que réunit, que magnétise une aspiration collective. Seul, ce vrai public est capable de mettre les œuvres dans l'atmosphère

d'enthousiasme, de conviction, où elles peuvent vivre et rayonner.

Il ne faut pas désespérer de nos contemporains. Dans une salle de théâtre, et surtout dans une salle de concert, il y a encore de bons éléments. Mais ces auditeurs, qui sont déjà ou qui peuvent bientôt devenir d'excellents auditeurs, sont noyés parmi les autres. Est-ce les meilleurs qui sont les plus actifs, les plus entreprenants ? Ceux qui agissent sur l'opinion, ceux qui influent même sur la composition des programmes grâce à leur entregent et à l'ardeur de leur snobisme, empêchent de remarquer qu'il y a d'autres auditeurs plus sérieux, plus consciencieux, moins désireux de se montrer que d'écouter, et moins enclins à pérorer qu'à réfléchir.

Les bons auditeurs s'ignorent les uns les autres. Sauf quelques étudiants, çà et là, sauf quelques élèves d'un même maître ou d'une même école d'art, ils n'ont pas l'occasion de communiquer les uns avec les autres. Et ainsi, bien qu'ils portent en eux les éléments qui pourraient constituer un bon état d'esprit général, ils ne peuvent pas les réunir et les fortifier, les vivifier par la réunion. Faute de cet état d'âme commun, nous avons une poussière de public, mais non un vrai public.

Chaque jour, on le constate. Les œuvres les plus disparates, les plus contradictoires, obtiennent tour à tour le même succès d'estime, c'est-à-dire le même insuccès d'indifférence. Il est rare qu'une manifestation puissante, spontanée, se

hausse jusqu'à prendre une signification nette.

Les programmes, d'ailleurs, contribuent à émousser le goût du public. Qu'est-ce qu'un programme de concert ? C'est une salade russe. On rassemble, au petit bonheur, des fragments de tous les styles et de toutes les époques, et l'on a bien soin de les faire alterner par petites tranches. Parmi des œuvres connues ou classiques, on intercale, en sandwich, une ou deux « premières auditions ». On mettra du Beethoven et du Debussy, du Bach et du Rimsky-Korsakof, un *Concerto brandebourgeois* et *Sheherazade*, dix minutes d'une « première audition » parfois cubiste ; enfin, on exhibe un soliste... Et si le tout fait un total de cent vingt minutes, voilà qui est parfait. En effet, il y en a pour tous les goûts : ce programme tape dans tous les yeux et dans toutes les bourses. Les uns viendront pour ceci, les autres pour cela : la recette aura tout le monde pour elle. Que voulez-vous de plus ?

Le résultat, c'est que le public se lasse, s'ennuie, et que le goût musical ne se développe pas autant qu'il devrait le faire après tant d'auditions. Et surtout on perd le sentiment des *valeurs* : on ne sent plus assez qu'une œuvre médiocre ne vaut pas un chef-d'œuvre. Malgré cette évidence, on en arrive trop facilement à mettre les artistes moyens et les grands créateurs sur le même plan. On ne comprend plus assez que, dans le domaine de l'art, s'il y a de la diversité, il y a tout de même une hiérarchie. Certes « l'esprit souffle où il veut » ; certes toute émanation d'un esprit ori-

ginal, si faible soit-elle, est précieuse, unique et irréductible à tout autre. Pourtant, parmi les œuvres élues, toutes ne portent pas, indistinctement, une égale part de grandeur ou de beauté, ou d'expression profonde.

Où est le juge de cette valeur relative des œuvres ? Ce juge est en chacun des auditeurs, mais il faudrait consentir à l'entendre, et à ne pas fausser ses indications. Un vieux mot d'autrefois, vague et précis tout ensemble, devrait être remis en faveur : c'est le *goût*. En musique, le goût comporte bien des éléments et passe souvent pour instable. Mais, comme parmi les œuvres, il y a, parmi les diverses formes du goût, de la diversité et même une hiérarchie. Le goût d'un tout récent esthète qui pense que l'art musical date d'avant-hier et que la musique doit rétrograder vers des bruits inorganisés et sauvages, — un tel goût n'est que l'expression de la vanité d'un primaire (quelle que soit la forme de sa cravate).

Et il faut bien, — oui, il le faut — il faut déclarer qu'il y a une forme supérieure du goût, et que c'est vers elle que chaque auditeur doit s'efforcer de tendre. De quoi est-elle faite ? D'abord de sincérité, de loyauté. Et nous mettons ces qualités au premier rang, parce que, de nos jours, c'est elles qui manquent le plus. La plupart des auditeurs se mentent à eux-mêmes. Ils sont bien rares, ceux qui ont le courage de leur opinion. Quand une œuvre déplaît, quand une pitrerie agace, on ne le dit pas, de peur d'être traité de

« réactionnaire », ou plus exactement de « pompier ». Mais on s'en tire, lâchement, avec un ennui humilié, et l'on dit :

C'est amusant.

Aussi, dans cette veulerie générale, plus d'un véritable amateur regrette parfois les temps héroïques où le public des concerts avait le courage de siffler. Ce public se trompait de temps à autre, mais du moins il était de bonne foi. D'ailleurs, quand une œuvre sifflée est néanmoins une belle œuvre, son premier échec la grandit pour l'avenir.

Avec la sincérité, le bon goût demande d'autres qualités si évidentes que nous n'insisterons pas ; elles se ramènent à ces deux mots *sensibilité* et *culture*.

Aider l'auditeur à devenir un auditeur cultivé, averti et non dupe; protéger sa sensibilité contre des aventures où elle s'émousse et se rend incapable d'entendre les vrais chefs-d'œuvre ; enfin, lui rappeler que nulle mode ne dispense d'être sincère, loyal, ni de rester un homme de *bonne volonté*, — voilà la tâche que chacun de nous, s'il aime les arts, s'il aime la pensée française, devrait entreprendre auprès des gens qui l'approchent. Cette tâche du bon auditeur, de l'auditeur de *bonne volonté*, est la tâche même du critique.

Mais le goût, dont nous avons parlé, doit nous interdire toute exagération. Aujourd'hui, il ne convient pas de pousser les choses trop au noir. L'état moral du public, dans les théâtres et les concerts, reflète l'état général des esprits et les préoccupations qui résultent de la guerre. Un ca-

taclysme qui transforme brusquement une grande partie de la surface de la terre, et qui, dans chaque nation, a rompu l'équilibre des valeurs sociales, se répercute en toutes choses, notamment dans les arts et dans la façon de percevoir les œuvres.

Les Français se raillent volontiers et souvent se déprécient eux-mêmes. Tout compte fait, dans quel autre pays, en ce moment, aimerions-nous à vivre ? Quelle école musicale pourrions-nous préférer à nos maîtres récents et vivants encore ? Et quelle autre ville nous offrirait un ensemble intellectuel et artistique vraiment supérieur à cette atmosphère de beauté que nous respirons dans notre merveilleux Paris ?

On n'a pas le droit de désespérer, ni même de se lamenter. Parfois, si l'on morigène, c'est un peu par une habitude bien française, et aussi parce qu'on désire répandre le culte d'une beauté plus belle et plus aimée encore.

TABLE

Pages

AU LECTEUR. 1

I. — XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES

MOZART. — Il dénonce notre barbarie 7
— Le culte de Mozart 10
— *L'Enlèvement au Sérail* 13
— Une symphonie en quatre jours . . . 21
MONSIGNY. — Un créateur de l'opéra-comique ; *Le Déserteur* 23
BEETHOVEN. — Ses origines flamandes 53
— La *messe en ré*, expression de Beethoven. 56
MÉHUL. — Un Français oublié. 59
— *Joseph* 61
WEBER. — Le véritable *Freischütz*. . . . 63
MEYERBEER. — Le grand opéra et la musique. . 66
— Le *Prophète* est fatigué. 68
BERLIOZ. — Un musicien romantique. . . . 70
— Les *Troyens*, une grande œuvre qui attend 74
SCHUMANN. — *Faust* 80
— *Hermann et Dorothée* 83
WAGNER. — Le premier mariage de Wagner. . 84
— Savoir écouter la *Tétralogie* . . . 93

— Un aspect italien de *Tristan* 94
— Un cénacle wagnérien à Paris . . . 96
— *Parsifal* 104
Gustav Mahler. — Cinquième symphonie. . . 116
— Quatrième symphonie 118
Herr Doctor Richard Strauss.
— Le Doctor Katastrophal. 120
— Les Français sont « sehr amüsant ». . 125
Siegfried Wagner.
— Un feuillage pâle, sur un vieux tronc . 128

II. — FRANÇAIS CONTEMPORAINS

Saint-Saens. — Le témoin d'un siècle 133
— La culture de Saint-Saëns 137
— Un virtuose de 85 ans 139
— Saint-Saëns sur l'Acropole. 141
— Mort de Saint-Saëns. 144
Massenet. — Écrit au lendemain de sa mort. . 149
Fauré. — *Pénélope* 159
— *Masques et bergamasques* 167
— *Deuxième Quintette* 170
Bruneau. — Le *Rêve*. 171
Charpentier. — *Julien* 173
— Les vingt ans de *Louise*. 183
— *Impressions d'Italie* 184
Messager. — *Véronique* 185
Dukas. — *Ariane et Barbe-Bleue* 188
Rabaud. — *Marouf* 191
Vincent d'Indy. — *Fervaal*. 196
— *La Légende de saint Christophe*. . . 203
— L'exemple de M. Vincent d'Indy. . . 214
Magnard. — *Bérénice* 215
— Un poète en musique 228

III. — INTERPRÈTES

Paderewski. — Un pianiste qui sert la Pologne. 234
Louis Diémer 239
Fugère. — Ses noces d'or avec le public . . . 241
Zambelli. 244
Anna Pavlowa. 245

IV. — AUTOUR DE LA MUSIQUE

Clemenceau librettiste 248
Le comique dans la musique 251
La Manécanterie des Petits Chanteurs. . . . 254
L'art des programmes 256
Premières auditions 260
Concours du Conservatoire 262
La misère de nos artistes 266
Misère de jadis, et misère d'aujourd'hui . . . 271
Le public 273

PARIS, IMPRIMERIE PLON-NOURRIT ET C^ie^, 8, RUE GARANCIÈRE

DU MÊME AUTEUR :

Une Vie romantique (Hector Berlioz). 10e édition. 7 fr. 50
(Ouvrage couronné par l'Académie française.)

L'Histoire d'un Romantique. Hector Berlioz.

I. *La Jeunesse d'un Romantique.* 4e édition..... 6 fr. 50

II. *Un Romantique sous Louis-Philippe.* 3e édition.. 8 francs

III. *Le Crépuscule d'un Romantique* 3e édition..... 8 francs

(Ouvrage couronné par l'Académie française et par l'Académie des Beaux-Arts.)

A LA MÊME LIBRAIRIE :

Cinquante ans de pensée française, par Pierre Lasserre. Un volume in-16..... 7 fr.

... Mais l'Art est difficile! par Jacques Boulenger. Première et deuxième séries. Deux volumes in-16. Chaque série. 7 fr. 50

Trois Études de littérature anglaise. *La Poésie de Rudyard Kipling — John Galsworthy — Shakespeare et l'âme anglaise,* par André Chevrillon, de l'Académie française. Un volume in-16..... 7 fr. 50

Les Mauvais maîtres, par Jean Carrère. Un volume in-16. Prix..... 7 fr.

Comment il ne faut pas écrire, par A. Albalat. Un volume in-16..... 7 fr.

La Renaissance littéraire de la France contemporaine, par Fortunat Strowski, professeur à la Sorbonne. Un volume in-16..... 7 fr. 50

Lamartine. *Le Roman d'une grande âme,* par Marguerite-Marie. Un volume in-8°..... 10 fr.

Sainte-Beuve. *L'Homme et le Poète,* par Louis-Frédéric Choisy. Un volume in-16..... 7 fr. 50

Le Roman russe, par le vicomte E.-M. de Vogüé, de l'Académie française. 15e édition. Un volume in-16..... 7 fr. 50

Essais de psychologie contemporaine, par Paul Bourget, de l'Académie française. Édition définitive. Deux volumes in-16..... 15 fr.

Pages de Critique et de Doctrine, par Paul Bourget, de l'Académie française. Deux volumes in-16..... 15 fr.

Le Roman de la famille française. Essai sur l'œuvre de M. Henry Bordeaux, par Joseph Ferchat. Préface de Paul Bourget, de l'Académie française. Un volume in-16 avec un portrait..... 6 fr.

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 27514.

BINDING SECT. NOV 1 1967

ML
60
B783

Boschot, Adolphe
Chez les musiciens

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY